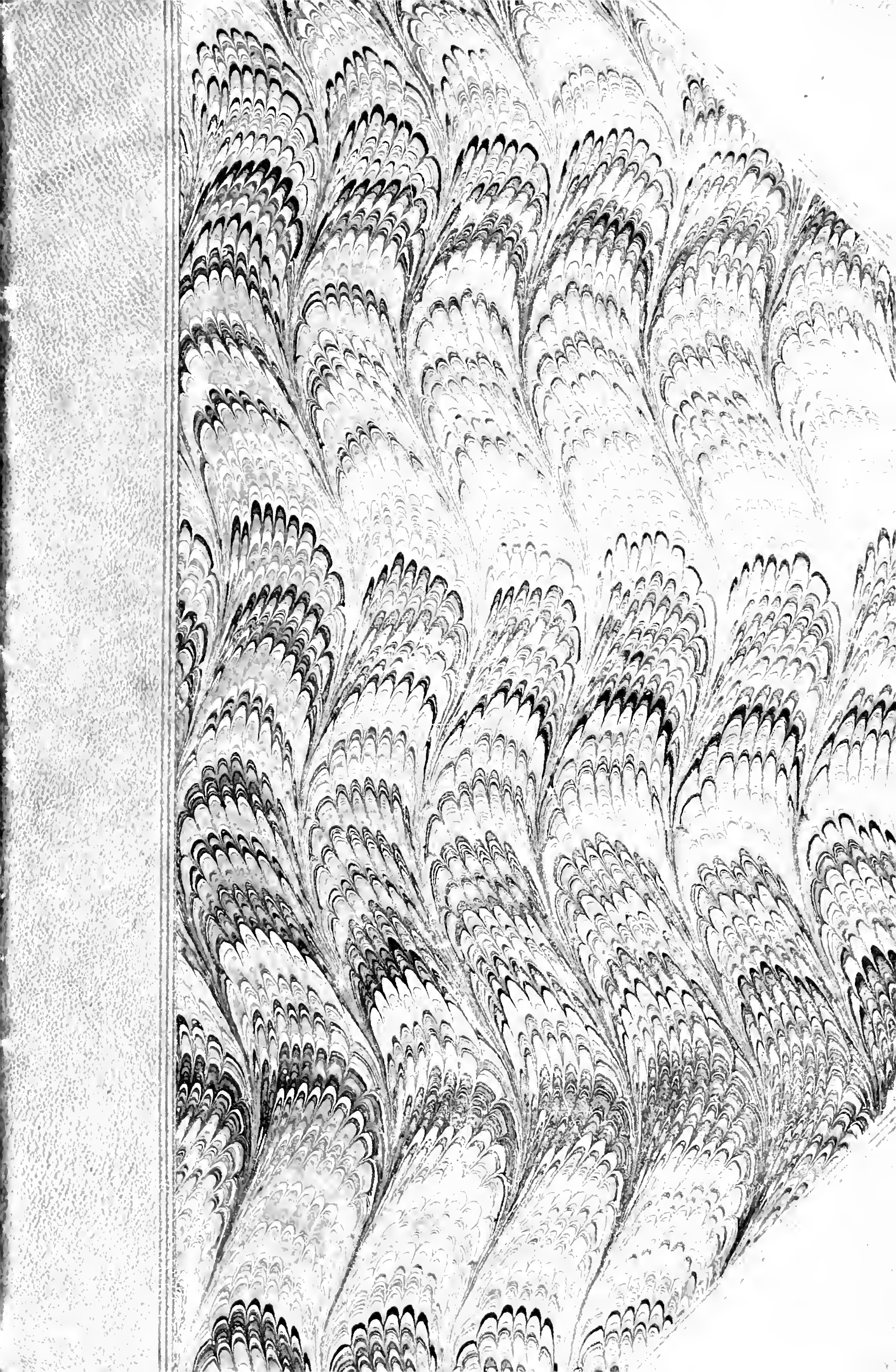
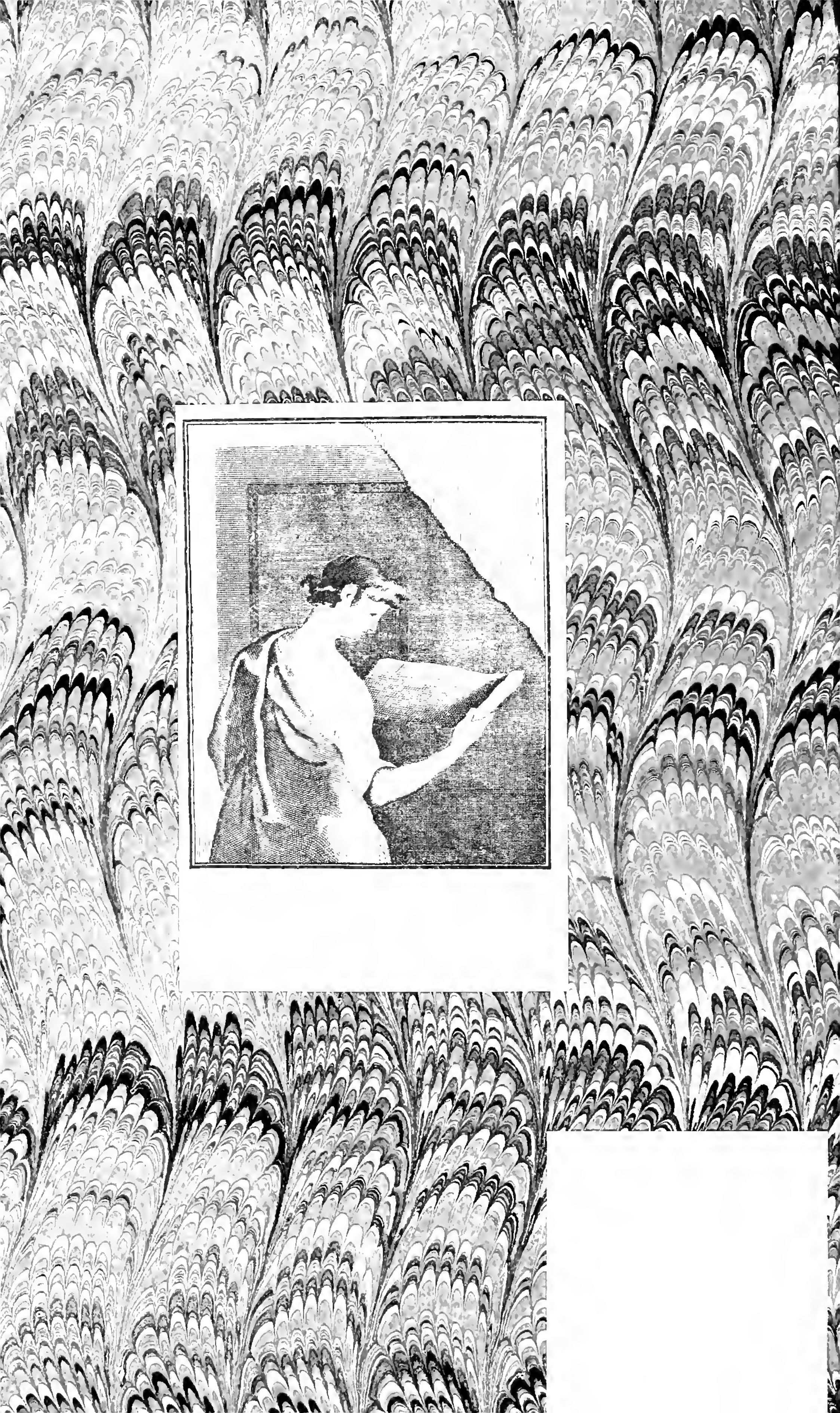
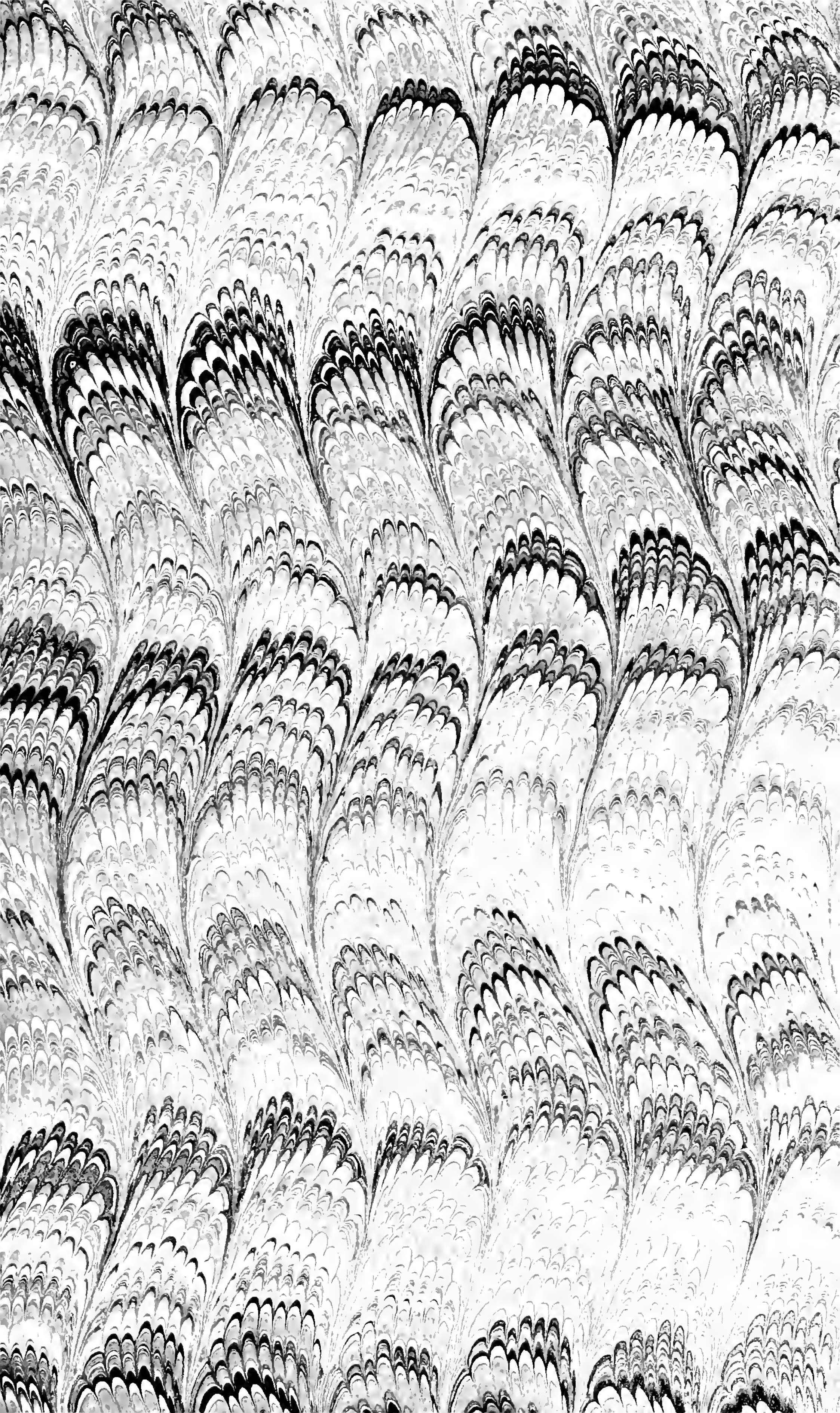






HERCULANUM

ET

POMPÉI

TOME VI

Typographie de H. Firmin Didot. — Mesnil (Eure).

HERCULANUM

ET

POMPÉI

RECUEIL GÉNÉRAL

DES

PEINTURES, BRONZES, MOSAÏQUES, ETC.

DÉCOUVERTS JUSQU'A CE JOUR, ET REPRODUITS D'APRÈS

LE ANTICHITA DI ERCOLANO, IL MUSEO BORBONICO

ET TOUS LES OUVRAGES ANALOGUES

AUGMENTÉ DE SUJETS INÉDITS

GRAVÉS AU TRAIT SUR CUIVRE

PAR

H. ROUX AINÉ

Et accompagné d'un Texte explicatif par M. L. BARRÉ

BRONZES, PREMIÈRE SÉRIES

STATUES

BARRÉ, LOUIS

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

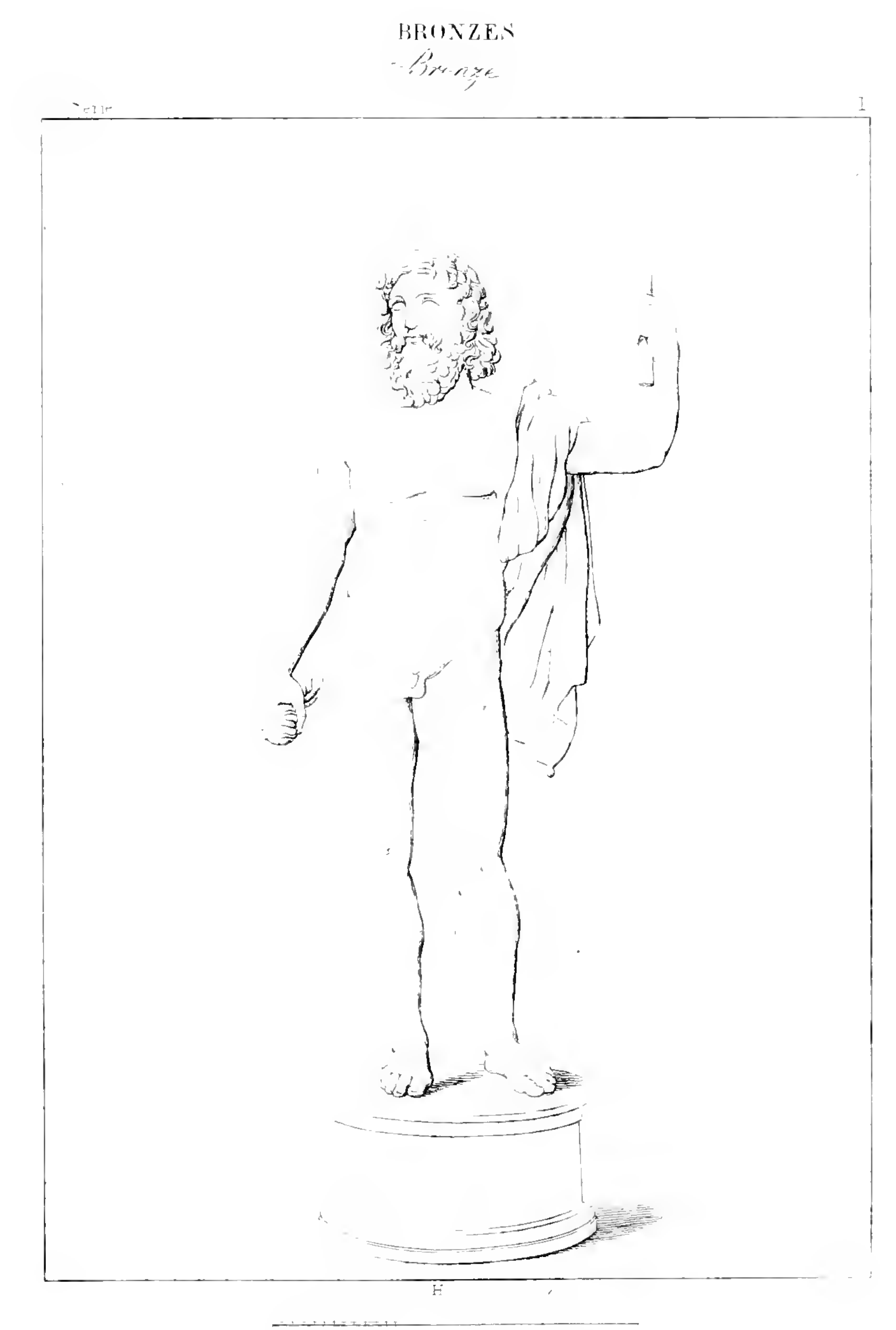
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

M DCCC LXII

N
5763
B27
v. 6

BRONZES

Bronze



Jupiter

EXPLICATION DES PLANCHES.

BRONZES.

Ire Série.

STATUES.

PLANCHE I.

Jupiter, que les Grecs appelaient Θεός, σημεῖον, ἀρχή, *Dieu, symbole, principe,* semble placé très à propos en tête de la série des statues. La majesté de son visage, sa chevelure épaisse, sa grande barbe, et surtout le foudre, dont sa main tient un fragment, ne laissent aucun doute sur le personnage que l'artiste a voulu représenter. On sait que, chez les anciens, la tête de Jupiter était le type de la majesté, et qu'Homère (1), quand il a voulu nous donner une idée d'Agamemnon, a dit : *Le roi Aga-*

(1) *Iliad.*, β, v. 477.

memnon ressemblait par son visage et par son regard à Jupiter foudroyant, par ses armes au dieu Mars, et par sa poitrine à Neptune.

L'idole que représente cette planche porte sur l'épaule gauche une chlamyde ou un *paludamentum* (1), dont une des extrémités laisse apercevoir le bouton qui servait à l'agrafer sur l'épaule droite, comme on le voit dans les monuments antiques. On ne doit pas se dissimuler que le nu du bras gauche et le sceptre sont, sinon déplacés, du moins assez nouveaux dans une statue de Jupiter. Toutes les images qui nous ont été conservées de ce dieu, soit qu'il fût assis, soit qu'il fût en pied, sont ou tout à fait nues ou vêtues en partie, et dans ce cas, habillées presque toujours de la ceinture aux pieds. On le rencontre rarement comme on le voit ici, avec une draperie sur une de ses épaules. Quant au sceptre, il est certain que, dans tous les autres monuments de l'antiquité (2), cet attribut de la puissance est constamment donné au roi des dieux, seulement dans des proportions plus grandes qu'on ne l'a fait dans cette idole; car elles devaient être telles, que celui qui tenait le sceptre en main pût s'appuyer dessus. Cela résulte d'ailleurs de l'étymologie même du mot (3), et d'un grand nombre de

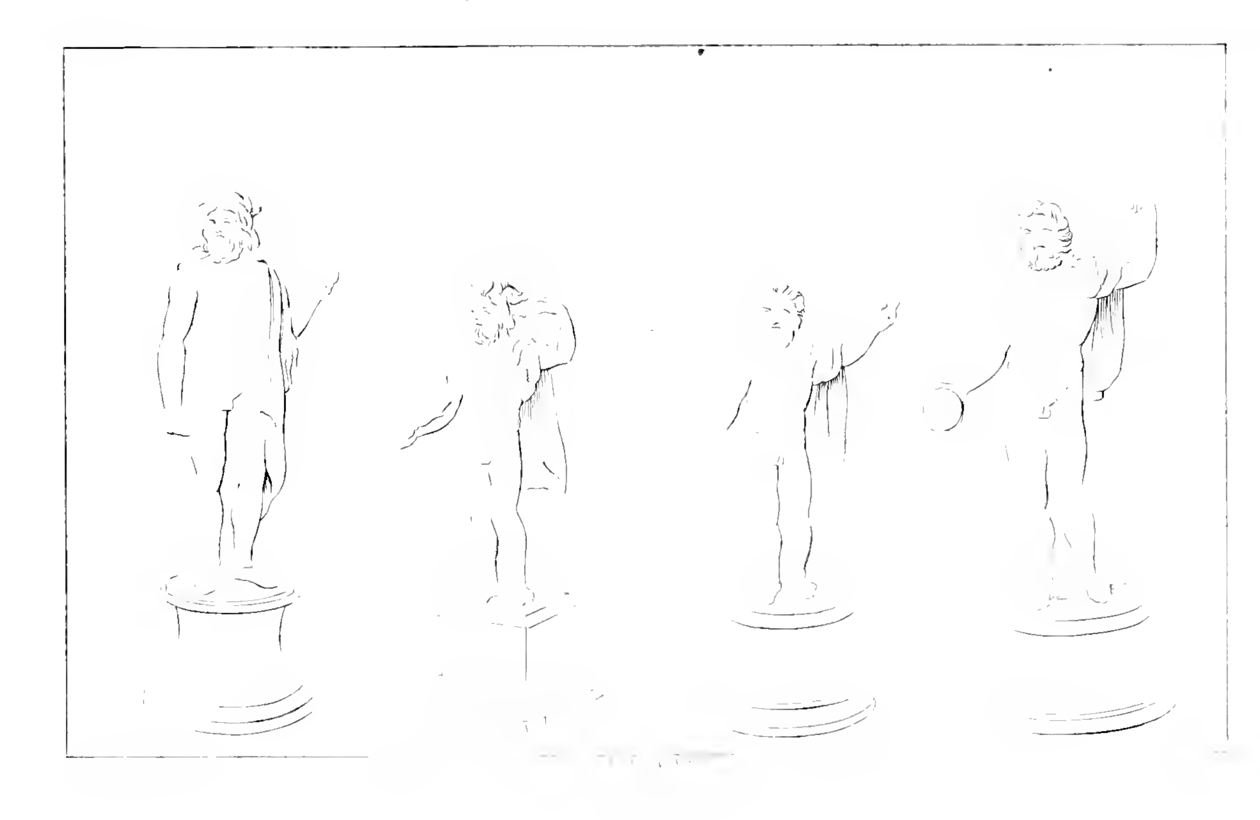
(1) Kipping, *Antiq. roman.*, IV, 5; Vossius, *Etym.*, in *Paludamentum*.

(2) V. le marbre de l'*Apothéose d'Homère*, un autre de l'*Adm. roman. Antiq.*; Montfaucon, tom. I, pl. XV; un vase étrusque de Dempster, pl. I et XXX.

(3) Σκῆπτρον, sceptre, de σκήπτω, s'appuyer.

BRONZES

Bronzes



Jupiter

citations que nous pourrions emprunter aux auteurs anciens :

> Celsior ipse loco, sceptroque *innixus* eburno (1),
> Æacus in capulo sceptri *nitente* sinistra (2).

On se rappelle peut-être qu'Homère (3) représente Agamemnon haranguant les Grecs, debout et appuyé sur son sceptre. Ce symbole du pouvoir et de l'autorité se retrouve quelquefois (4) surmonté d'une petite sphère avec une pointe, ou d'un autre ornement. L'exiguïté de celui-ci a été expliquée de la manière suivante. On a pensé que l'artiste qui a été chargé de rajuster les bronzes du *Museo reale* a pu se croire autorisé à raccourcir le sceptre de cette idole, par l'exemple de quelques statues antiques (1) qui en ont d'à peu près semblables ; seulement il aurait dû penser que ces sceptres, loin d'être entiers, ont été tronqués et mutilés par le temps.

PLANCHE 2.

Ces quatre statuettes, trouvées avec celle qui fait le sujet de la planche précédente dans les premières fouilles de Portici, représentent quatre Jupiter. Le premier a sur la tête une couronne qui semble être de feuilles de chêne ; il porte un diadème, et tient un foudre dans sa main droite ; ses pieds sont chaussés. Le Jupiter Olympien de

(1) Ovide, *Met.*, I, 180.
(2) Ovide, *Met.*, VII, 506.
(3) *Iliad.*, β, 109 et suiv.
(4) Médailles des Brutiens.
(5) Montfaucon, *Ant. expl.*, tom. I, pl. IX et XI, et Bonanni, *Mus. Kirch. Cl.*, I, pl. X, n. 3.

Phidias était couronné de feuillage, et avait χρυσοῦ τα ὑποδήματα, *des souliers d'or* (1). Cet ajustement n'est pas commun dans les images de Jupiter; on en trouve pourtant quelques exemples (2). Le second des bronzes de cette planche est aussi armé d'un foudre, et il s'appuyait probablement sur une pique ou sur un sceptre. On peut, avec assez de vraisemblance, donner la même intention à la disposition des doigts de la main gauche du quatrième; quant à sa main droite, elle tient une patère, qui, placée dans les mains des dieux, en général, est un symbole de leurs intentions propices, et, dans celles de Jupiter, rappelle peut-être que le premier sacrifice fut fait par ce dieu vainqueur des Titans (3). Le troisième n'offre rien qui soit digne de remarque; il avait sans doute le même attribut que le précédent.

PLANCHE 3.

La première de ces statuettes, trouvées dans les fouilles de Portici, porte le cachet du genre étrusque; et c'est ici le lieu d'observer que le grand nombre de monuments de ce genre trouvés à Herculanum confirme l'assertion de Strabon (4), qui prétend que cette ville fut habitée par les Étrusques. Le voile qui descend de la tête de cette idole, et surtout la couronne radiée et la pomme

(1) Pausanias, V, 22 et 24.

(2) Phèdre, III, 17; Pline, XII, 1; *Antichità di Ercolano*, tav. 1, t. IV.

(3) Lactance, *de Falsa relig.* I, II.

(4) V. p. 247.



Pomona

ou la grenade nous font de suite reconnaître une Junon. On a coutume de placer un voile sur la tête de cette déesse pour rappeler qu'elle présidait aux mariages, et que les fiancées étaient dans l'usage de se voiler la tête (1). Pausanias (2), dans la description qu'il donne de la Junon Argienne, à qui les Fabiens et les Picentins offraient un culte particulier (3), nous dit qu'elle avait une couronne sur la tête; dans la main gauche un sceptre surmonté d'un coucou, et dans l'autre une grenade, κατὰ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν φέρει ῥοιᾶς. Ce fruit était chez les anciens le symbole d'un mystère : placé dans la main de Junon, il nous paraît être le signe de la fécondité (4), et ce serait aussi pour cette raison qu'on l'aurait donné pour attribut à *Venus genitrix* (5). Au reste, on pourrait, en se rappelant que la pomme convient à Vénus, et que la *Venus marita* et la *Venus genitrix* se confondent avec Junon, voir aussi une Vénus dans le premier bronze de cette planche.

Les petites pommes ou les petites boules qui garnissent la couronne de la seconde statue; l'ajustement assez original de sa coiffure; la draperie qui enveloppe une partie de sa tête; ses pendants d'oreilles, d'une forme non ordinaire; son collier, qui paraît formé d'une large lame de métal, ou qui n'est peut-être autre chose qu'un ornement dépendant de la tunique; ses deux bracelets, dont l'un

(1) Albric., *D. I*, II, *Mus. Etr.*, tom. III, Cl. III, pl. 21 et 22.

(2) II, 17. Le Scoliaste de Théocrite; *id.*, XV, 64.

(3) Ovide, *Amor.*, III, 13; *Fast.*, VI, 48; Pline, III, V.

(4) Philostrate, *Apollon. Tyan.*, IV, 28.

(5) Antiphane dans Athénée, III, p. 84

est orné d'une pierre précieuse, tandis que l'autre se dessine en forme de serpent, enfin la corne d'abondance, contenant du raisin et d'autres fruits, font reconnaître encore ici le genre étrusque, auquel la patère n'est pas étrangère (1). Le Musée étrusque (2) renferme une Pomone qui a la tête ornée d'une couronne de feuilles mêlée de fruits. Cette particularité, rapprochée de la corne d'abondance que porte notre figure, semble devoir ne laisser aucun doute sur le personnage qu'elle représente, et fixer l'opinion en faveur de Pomone. Cependant, dans les petits globes de la couronne on peut voir aussi des pierres précieuses. Les femmes grecques ornaient leurs fronts de couronnes d'or (3) garnies tout autour de pierres précieuses, στεφάνην λίθοις ἰνδικαῖς ἐν κύκλῳ διάστερον (4). Et une Junon, représentée sur une coupe étrusque (5), se distingue par un ornement de ce genre. On ne saurait pourtant tirer de là un argument décisif pour affirmer que le bronze qui nous occupe est une statue de Junon, quoiqu'il soit vrai d'ajouter que cette déesse recevait un culte tout particulier dans la Toscane; que les Falisques adoraient *Junon Argienne*, les Sabins *Junon Feronia*, appelée par les Grecs Φιλοστέφανος et Φερεστέφανη : *amie des couronnes*, *porteuse de couronnes* (6). Toutes ces conjectures sont abandonnées d'ailleurs aux

(1) *Musée étrusque*, tom. I, p. 208.

(2) Tom. I, pl. III.

(3) Homère, *Iliad.*, σ, 597; Philostrate le jeune, *Im.*, X.

(4) Lucien, *Am.*, 41; Lucain, II, 358.

(5) Dempster, pl. II.

(6) Denys d'Halicarnasse, III. A. R. P. 173



A 1 H V 2 P I⁰ 27

Minerva

réflexions des lecteurs, qui auront à se décider pour Pomone ou pour Junon. Nous terminerons l'explication de cette planche par quelques réflexions sur l'ornement du cou de notre figure. Les anciens attachaient au haut de leur vêtement un ornement qui leur couvrait le cou et qu'ils appelaient *patagium* (1). Chez les Grecs le mot μανιάκιον désignait à la fois un collier et le bord supérieur de la robe. On peut induire de là que l'ornement du cou était d'abord attaché au vêtement, et que ce ne fut que pour plus de commodité et pour avoir la faculté d'en changer plus facilement, que l'on introduisit dans la suite l'usage des colliers. C'est sans doute en vertu des mêmes observations qu'un commentateur (2) a voulu voir, dans le רביד (*rebid*) dont Pharaon fit cadeau à Joseph, non pas un collier, mais un habit montant jusqu'au cou, avec un ornement en or dans sa partie supérieure, et semblable au caftan des Turcs.

PLANCHE 4.

On reconnaît une Minerve dans chacune de ces deux jolies statuettes trouvées dans les fouilles de Portici. L'une d'elles tient de la main droite une patère, et s'appuyait sans doute de la main gauche sur une pique, dont les artistes arment volontiers le bras de Pallas. L'on sait que

(1) Festus in *Patagium;* Juvénal, VIII, 207; Ferrari, *R. V.*, III, 17; Albert Rubens, *R. V.*, I, I.

(2) Rau dans Scheffer, *de Torq.*, c. 2.

Pindare appelle cette déesse ἐγχεϊβρομος, *hastâ fremens* (1), et Virgile *armipotens*, *præses belli*. Ce bronze est remarquable par la perfection du travail. Les écailles de l'égide, les yeux, les ongles des pieds et des mains, l'anneau de la main gauche, les ornements du cimier et les boutons de la robe sont en argent. Cette particularité lui donne un nouveau prix.

L'usage de mettre des patères dans les mains des divinités paraît avoir été très-répandu. Les planches qui précèdent en ont déjà offert plusieurs exemples, et l'on se rappelle peut-être à ce sujet que Denys l'ancien, tyran de Syracuse, s'appropriait sans remords les patères et les couronnes d'or que les statues des dieux tenaient dans leurs mains, sous le prétexte, disait-il, qu'il y aurait eu de la stupidité à prier les dieux de nous donner des richesses, et à ne pas les prendre quand ils nous les offraient (2). Aristophane, aussi impie et aussi railleur que Denys, disait au contraire, en parlant des divinités païennes :

Ἕστηκεν ἐκτείνοντα τὴν χεῖρ' ὑπτίαν
Οὐχ ὥστε δῶσοντ' ἀλλ' ὅπως τι λήψεται.

« Elles se tiennent debout, le bras tendu et la main ouverte, non pour « donner, mais pour recevoir (3). »

Quant à ce qui concerne Pallas en particulier, on nous saura gré peut-être, en laissant d'ailleurs aux mytholo-

(1) *Olymp.* VII, 79.

(2) Cicéron, *de Nat. Deor.*, III, 34.

(3) Ἐκκλησιάζουσ., 777.

gues le soin de raconter son origine, son histoire et ses attributs, d'énumérer en peu de mots les étymologies diverses que l'on a données à ses trois noms de *Pallas*, d'*Athéné* et de *Minerve*. Chez les Grecs, son premier et son véritable nom fut *Pallas*, et le nom d'*Athéné* lui vint du culte particulier que la ville d'Athènes lui avait voué. Elle avait été appelée *Pallas*, ou de Pallas, son père ou son maître (1), ou du mot πάλλειν, *pallein*, qui faisait allusion à l'usage où elle était de brandir la pique (2). On a été plus embarrassé pour expliquer le nom d'*Athéné* : Platon (3) le fait dériver de ἡ θεονόη, *l'âme divine;* Fornutus (4) d'ἀθήνεσθαι, *non servire,* d'après cette idée que la vertu n'est jamais esclave ni sujette. Athénagore (5) pense que le mot ἀθήνη n'est autre que le mot ἀθήλη, de ἀ privatif et θηλή, *mamelle,* par allusion à ce fait bien connu, que Minerve, étant sortie tout armée du cerveau de Jupiter, n'eut pas besoin d'être allaitée. Ce nom aurait pu lui être donné encore, parce qu'elle n'avait dans son caractère et dans ses habitudes rien qui semblât appartenir à la femme. Enfin, Vossius (6) donne pour origine au mot *Athéné* le mot hébreu אתן, *athan*, qui signifie *courageux,* ou le mot chaldéen תנה, *thana*, qui veut dire *méditer*. Ménage se moque avec assez de raison de tous les efforts que les

(1) *Antichità di Ercolano*, tom. II, pl. XLI.

(2) Platon, *Crat.*

(3) Platon, *Id.*

(4) Fornutus, *N. D.* 20.

(5) *Legat. pro Christ.*, p. 17.

(6) Vossius, *Idol.*, II, 42.

savants ont faits pour trouver une étymologie à ce nom. Les Latins appelèrent Pallas *Minerva*, du mot étrusque *Menerva*, qui dérive lui-même du mot *minando*, ou du mot grec μένος (1), *vis animi*, dont on trouve des traces fréquentes, dans la langue latine et notamment dans les mots *mens*, *memini*, *memor*, *mentio* et *moneo*. Enfin il ne sera peut-être pas sans intérêt de dire que Minerve était, dans la philosophie ancienne, la personnification de la force occulte dont la nature a besoin pour agir spontanément et pour produire (2); et quelquefois encore l'éther, c'est-à-dire l'air réduit à sa pureté la plus extrême, qui était, selon les anciens, la base matérielle de la composition des esprits humains. Horace (3) disait des Béotiens :

Bœotum in crasso jurares aere natum.

Plutarque (4) nous a conservé une inscription qui se trouvait sous une Minerve adorée à Saïs, en Égypte, et qui était ainsi conçue :

Ἐγώ εἰμι πᾶν τὸ γέγονος, καὶ ὄν, καὶ ἐσόμενον, καὶ τὸ ἐμὸν πέπλον οὐδείς πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν.

« Je suis tout ce qui fut, tout ce qui est, tout ce qui sera, et aucun mortel n'a encore soulevé mon voile. »

On a considéré le casque dont on coiffe Minerve, comme le symbole de la prudence, qui est toujours en

(1) Vossius, *Idol.*, II, 42.
(2) Athénagore, *Apolog.*, p. 209.
(3) Vossius, *Idol.*, II, 42.
(4) H. Étienne, *Thesaurus*, tom. I, p. 560.

garde contre le péril, et de la sagesse, qui sait renfermer ses pensées. Le triple vêtement dont elle est couverte de la tête aux pieds faisait peut-être aussi allusion à cette dernière idée.

L'autre statuette porte aussi une égide et un casque surmonté d'un cimier. Elle s'appuie sur une pique et tient une chouette dans sa main gauche. Cet oiseau, qui était très-agréable à Pallas, se rencontre rarement, comme on le voit ici, posé dans la main de la déesse. Il paraît même qu'on ne le trouve ainsi placé que dans les statues de *Minerve Archégétis,* Minerve protectrice : Τῆς δὲ Ἀρχηγέτιδος Ἀθηνᾶς τὸ ἄγαλμα γλαῦκα εἶχεν ἐν τῇ χειρί (1). On a cherché, pour expliquer cet attribut original et bizarre, les rapports qui pouvaient exister entre la chouette et Pallas.

On a dit que, si la chouette a la faculté de distinguer les objets au milieu des ténèbres de la nuit, la prudence, la sagesse et la science, dont Minerve était le type, discernent aussi la vérité au sein de l'obscurité dont elle s'enveloppe quelquefois. On a pensé encore que l'homme sage, le savant et l'artiste, doivent, comme la chouette, veiller pendant la nuit. Enfin Pallas, γλαυκῶπις Ἀθήνη, *Glaucôpis Athéné,* Minerve aux yeux pers, avait les yeux de la même couleur que l'oiseau des ténèbres γλαύξ, *glaux* (2), et les yeux pers paraissaient lui convenir d'autant plus qu'elle devait ressembler quelquefois par

(1) Le Scoliaste d'Aristophane, *les Oiseaux*, v. 515.

(2) Martianus Capella, *Præf.*, liv VI.

le regard à la panthère, au tigre et au lion, dont elle avait le courage et la fierté. Il fallait pourtant qu'elle joignît une certaine douceur à l'expression de sa physionomie pour que les écrivains l'aient appelée *eximia species pulchritudinis* (1), *une rare beauté*, παρθένον καλήν (2), *une belle vierge* et pour qu'elle ait pu disputer à Junon et à Vénus le prix de la beauté; il fallait encore que ses yeux fussent considérés comme le caractère principal de sa beauté, pour que Lucien (3), qui attribuait aux plus grandes déesses les travers et les faiblesses de la nature humaine, se hasardât à dire : « Junon aime mieux être appelée *déesse aux bras blancs* que *déesse vénérable* et *fille du grand Saturne;* Minerve a plus de plaisir à s'entendre dire *déesse aux yeux d'azur* que *fille de Jupiter.* » Pour en revenir à la chouette et au rapport qu'elle peut avoir avec Pallas, on peut dire que Minerve était la divinité tutélaire de la ville d'Athènes, et que, dans la Grèce en général, et dans l'Attique surtout, la chouette était un oiseau excessivement commun (4). Certaine monnaie d'or et d'argent appelée γλαύξ, *chouette*, portait l'empreinte de cet oiseau (5), que l'on représentait aussi sur les armes (6) et sur d'au-

(1) Ciceron, *Orat.* 2.

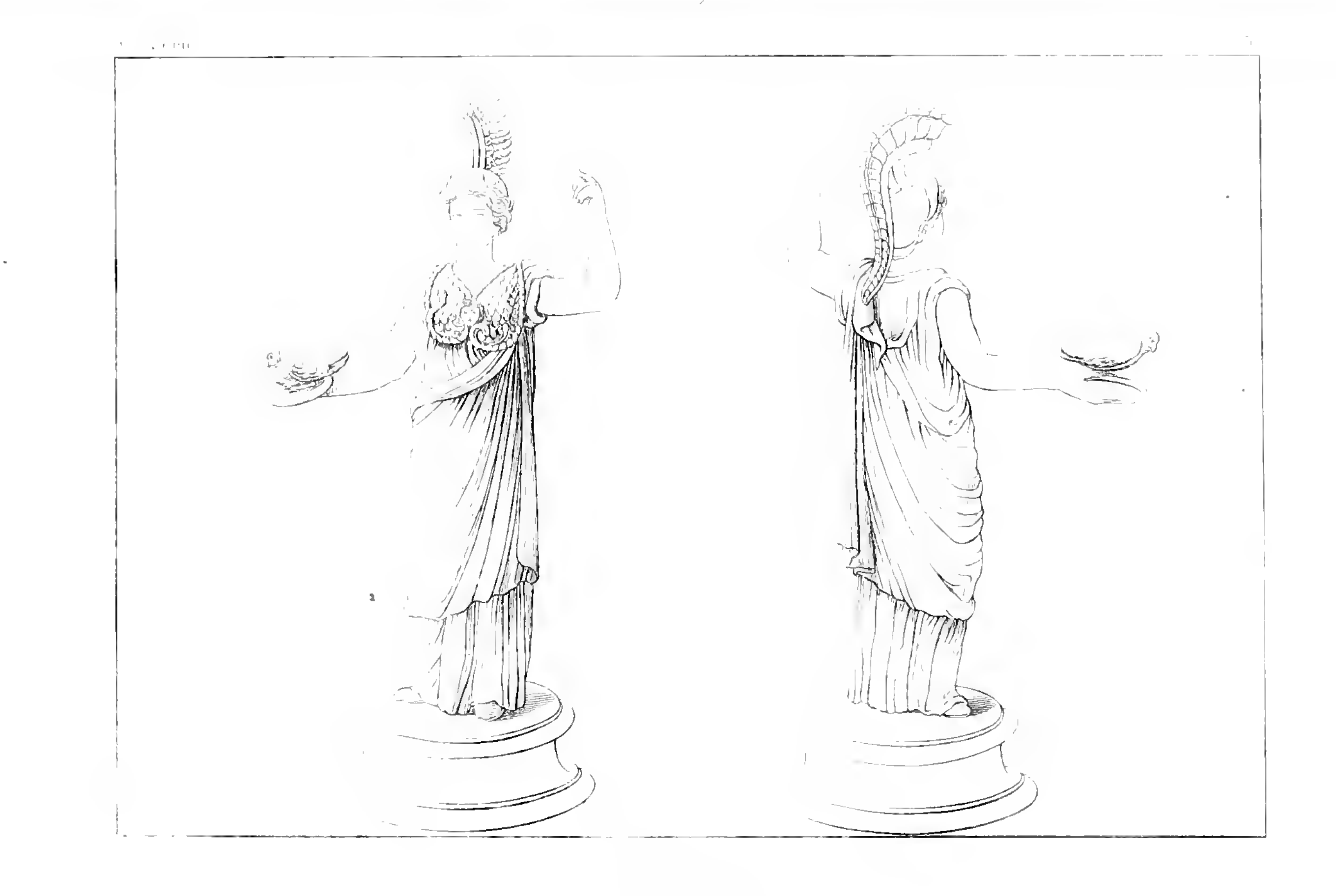
(2) Maxime de Tyr, *Dissert.*, XIV, XXVI, 6, p. 157.

(3) *Charid.*, II.

(4) Aristophane, *les Oiseaux*, 302; Athenée, XIV, 20, p. 655.

(5) Hesychius, in γλαύξ, νόμισμα; le Scoliaste d'Aristophane, *les Oiseaux*, 1106.

(6) Le Scoliaste de Sophocle, *Ajax*, v. 127.



tres objets, comme marque propre à les faire reconnaître (1).

PLANCHE 5.

On doit remarquer dans cette petite statue de Minerve, trouvée à Résine en 1746, la délicatesse du travail et le convenance de l'attitude. Pallas était δύναμις τοῦ Διός, la force de Jupiter, la puissance ou la sagesse, ou bien encore la providence divine (2). Sa grandeur était telle que le créateur et le souverain de l'univers, n'ayant pas trouvé de femme qui fût digne de lui donner le jour, se recueillit en lui-même, la conçut et la mit au monde. Il ne faut donc pas s'étonner si les artistes se sont accordés à nous la représenter dans cette attitude noble et fière. Elle tient de la main droite une patère sur laquelle est posée une chouette. On a vu, dans l'explication de la planche précédente, pourquoi cet oiseau était consacré à Minerve. Nous rappellerons seulement ici que Phidias (3) le crut digne d'être offert à la vénération des Athéniens, et qu'il se conforma au désir du peuple en le faisant figurer comme attribut principal dans sa statue de Minerve.

La chouette était, chez les Athéniens, contrairement à ce qu'elle a été chez tous les autres peuples, un oiseau de bon augure. On disait à Athènes, en forme de pro-

(1) Hesychius, γλαυκοφόρβιδας; Ælian, *V. H*, II, 9.

(2) Aristide, *H. in Min. in princ.*

(3) Dion Chrysostome, *Orat.* XII, *de Dei cogn.*, p. 195.

verbe, γλαὺξ ἔπτατο, *la chouette vole* (1), quand on voulait parler d'une entreprise qui s'annonçait bien, ou qui était conduite à bonne fin; et l'on prétendit qu'une chouette, que l'on avait vue avant la bataille de Salamine, avait présagé cet éclatant succès (2). On a déjà dit que les patères placées dans les mains des divinités étaient des symboles de leurs bonnes dispositions à l'égard des mortels. La chouette, jointe à la patère, devait être pour les Athéniens d'un très-bon augure. Enfin nous avons une preuve bien authentique de la prédilection que Pallas avait pour cet oiseau, dans les paroles que Plutarque (3) met dans la bouche de Démosthène, partant pour l'exil :

Ὦ δέσποινα πολιάς, τί δὲ τρισὶ τοῖς χαλεπωτάτοις χαίρεις θηρίοις, γλαυκὶ, καὶ δράκοντι, καὶ δήμῳ ;

« O déesse protectrice de la ville, pourquoi aimes-tu les trois plus mau-
« vaises bêtes : la chouette, le dragon et le peuple ? »

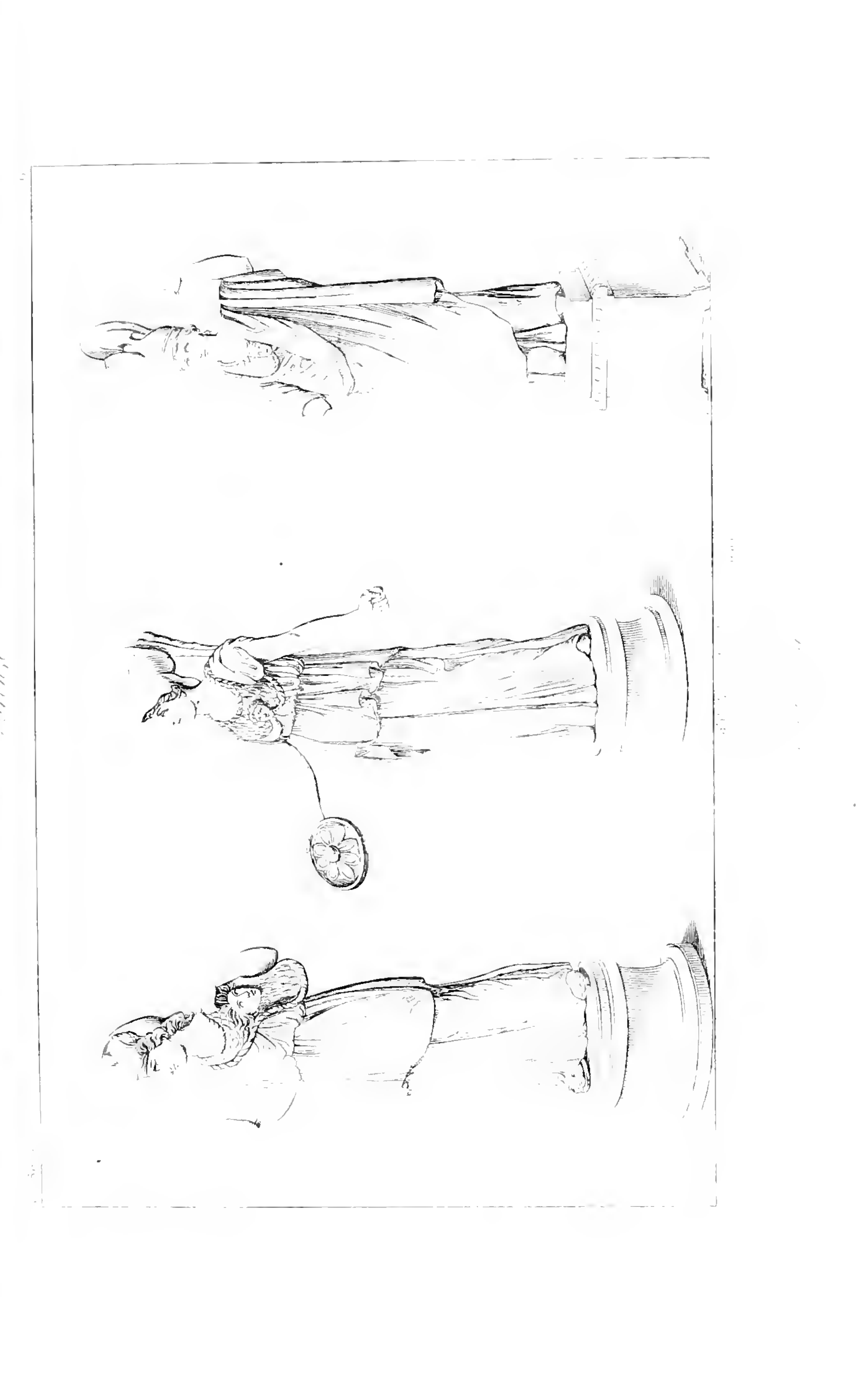
PLANCHE 6.

Nous avons épuisé tout ce que nous avions à dire de Minerve. Les trois petites statues contenues dans cette planche ne demanderont alors qu'une explication très-courte. Elles ont toutes trois le casque et l'égide. L'une d'elles, trouvée à Portici, tient une patère dans la main droite et

(1) Zenobius, II, 89; Aristophane, *Vesp.*, 1081 ; Hesychius, in γλαὺξ ἔπτατο, et Plutarque, *Them.*, p. 118.

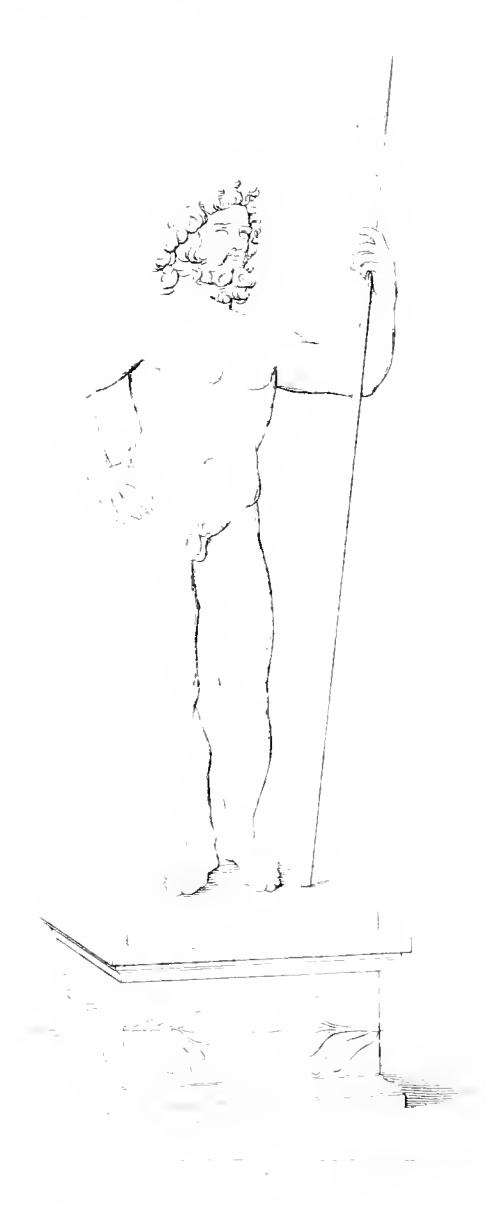
(2) Plutarque, *loco citato*, p. 118.

(3) *Démosthène*, p. 158.



BRONZES

Bronze



Neptun

une pique dans la main gauche. L'autre, trouvée à Civita, est d'un travail peut-être plus soigné, mais elle est moins bien conservée que la première; il lui manque la main droite, et sans doute aussi une pique sur laquelle elle s'appuyait. Enfin, dans la troisième, trouvée à Portici, on doit remarquer la délicatesse du travail, la forme singulière du cimier, qui ressemble à un bonnet phrygien (1), l'égide toute particulière qu'elle porte sur le côté, suspendue à son cou (2), et les ailes qui ornent son casque. Ce dernier attribut, quoique peu commun, se retrouve pourtant dans d'autres images de Minerve (3); et on l'a considéré comme un symbole de la vélocité et de l'impétuosité de ses actions. On a prétendu encore que Minerve, quand elle eut tué Pallas, prit son nom et le dépouilla de ses ailes et de sa peau, dont elle se fit une égide (4). Enfin Pallas, adorée à Athènes sous le nom de la Victoire, avait des ailes d'or (5).

PLANCHE 7.

Dans le panthéisme antique, la mer, avec ses vagues mugissantes, ses récifs et ses ouragans, était l'image du

(1) Voyez un vase étrusque dans Dempster, tom. I, pl. 30 et 32.

(2) *Mus., etr.*, pl. XXX.

(3) Maffei, *Gemm. antiq.*, P. II, pl. 67; la Chausse, *Mus. rom.*, sect. I, pl. 6; Beger, *Th. Br.*, p. 49.

(4) Lycophron, v. 355; *le Antichità di Ercolano*, tom. II des Peint., pl. XLI, dans les notes; Cicéron, *Nat. Deor.*, III, 23.

(5) Démosthène, *in Timoc.*, *ibid.* Ulpien; Meursius, *Att. Lect.* I, 20.

caractère féroce et impitoyable. Homère dit à l'un de ses héros :

. . . . Σε τίκτε θάλασσα,
Πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής (1).

« Il faut que la mer et les rochers, dont la cime n'est accessible qu'au soleil, « t'aient donné le jour, pour que ton âme soit si cruelle. »

C'était toujours d'après la même idée que les hommes d'un caractère féroce, entreprenant et audacieux, s'appelaient fils de Neptune (2); tandis qu'on donnait le nom de fils de Jupiter aux hommes vertueux, sages et cléments (3).

La statuette qui fait le sujet de cette planche est empreinte, sinon de férocité, du moins d'audace et de fierté. Les traits de son visage, ses cheveux en désordre, sa large poitrine, et la vigueur de toute sa complexion, autorisent à y voir un Neptune, qui portait le nom de εὐρύστερνος, *eurusternos*, dieu aux larges épaules (4), et à qui l'on prêtait la puissance et la vigueur des flots de la mer (5). Quand nous avons nommé Neptune, on aura cherché, sans doute, le trident dont on arme toujours son bras (6), et qui lui valait l'épithète de ὀρθοτρίαινας, *porte-trident* (7). Mais, quelle

(1) *Iliade*, π', v. 35.
(2) Fornutus, *N. D.*, 22.
(3) Aulu-Gelle, XV, 21 : Plaute, *Cistell.*, II, 1. 11.
(4) Fornutus, *loc. cit.*
(5) Eustache sur Homère *Il.*, β', v. 479, p. 258.
(6) Fornutus, *loc. cit.*; Fulgence, *Mythol.*, I, 3 ; Albric, *D. I.*, 16, et ses commentateurs; *le Antichità di Ercolano*, tom. III, Peint., p. 331 (109); Eschyle, *Suppl.*, 226.
(7) Pindare, *Olymp.*, VIII, 64.

que pût être la prédilection du dieu de la mer pour cet attribut, on le voyait pourtant, à Élis, appuyé sur une pique ou sur un sceptre (1), et dans la ville d'Athènes on l'avait représenté combattant à cheval et la lance en main. D'ailleurs, si l'on donne le nom de *contus*, d'aviron, à la longue pique ou au sceptre sur lequel le dieu s'appuie, dans notre bronze, cet attribut lui conviendra parfaitement. Le *contus* était une longue perche, ferrée à l'une de ses extrémités et dont les matelots se servaient pour sonder les parages (2) et pour mettre à flot leurs navires. Il paraît aussi que ce nom a été appliqué aux piques dont s'armaient ceux qui combattaient à cheval (3); et, comme Neptune avait enseigné aux mortels l'art de dompter les coursiers et de les faire servir à leur usage, comme ce dieu était adoré sous le nom de *Neptunus equestris* (4), et par les Romains sous celui de *Consus* (5), le *contus* lui conviendrait encore à ce titre. Enfin, nous devons dire aussi que l'on aperçoit sur le bronze, qui alors aurait été dégradé par le temps, l'indication d'un morceau transversal qui formait peut-être le trident.

On aura remarqué le mérite et la beauté de cette statuette, qui est d'un travail excellent.

(1) Pausanias, VI, 25.

(2) Virgile, *Æn.*, V, 206; Homère, *Od.*, I, v. 487; *ibid.*, Eustathe.

(3) Végèce, II, 14; Silius, XV, 686.

(4) Pausanias, VII, 21; Aristophane, *Nub.*, 83; *ibid.*, le scoliaste; Virgile, *Georg.*, I, 14; Spanheim, sur Callimaque, *H. in Dian.*, v. 50.

(5) Denys d'Halicarnasse, I, p. 26.

PLANCHE 8.

On voyait à Athènes et à Élis une Victoire sans ailes, ἄπτερος, et cette forme non usitée était, si l'on en croit Pausanias, l'expression d'une forfanterie déplacée, ou des vœux par trop exigeants de deux peuples qui prétendaient passer pour invincibles, ou souhaitaient que la Victoire s'établît chez eux à demeure (1).

Dans cette statue nous verrons aussi une Victoire sans ailes, et nous reconnaîtrons le genre étrusque. Les rayons et les pierres du collier (2), les ornements des bracelets, les croissants qui ornent le baudrier (3), et la forme de la chaussure (4) ne permettent aucun doute à ce sujet. Quant au trophée qu'elle porte avec une grâce si remarquable, il est inutile de dire qu'il caractérise parfaitement la Victoire appelée par les anciens *tropéophore* (5). Les dépouilles des vaincus étaient portées par les vainqueurs en signe de triomphe; et les Romains tenaient cet usage des Étrusques (9). La qualification de *tropéophore* était don-

(1) Pausanias, III, 15; V, 26.

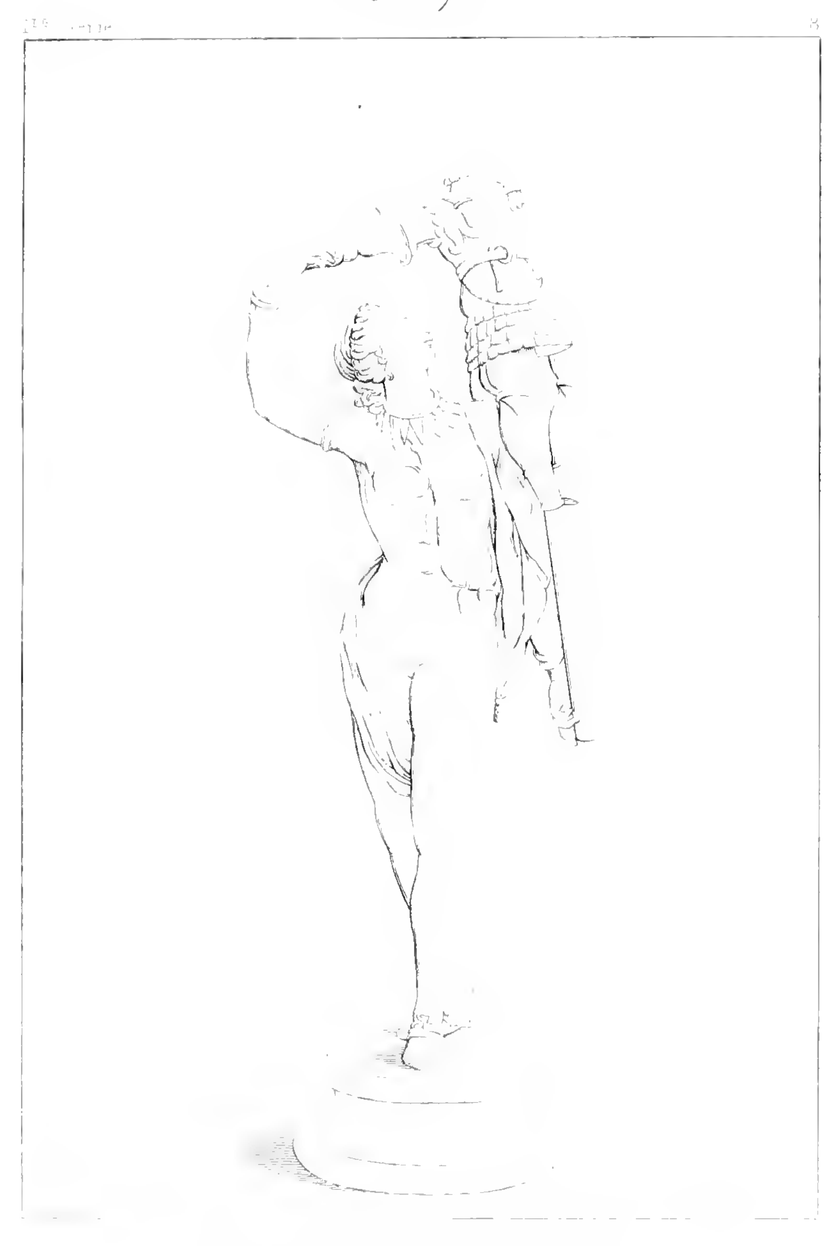
(2) Gori, *Mus. etr.*, tav. XLVI, p. 4 et p. 39; Buonarotti à Dempster, p. 8 et p. 61.

(3) Le Antichità di Ercolano, *Pitture*, t. III, tav. XV, note 7; Fabretti, *Col. Traj.*, p. 221; Anthologie, VI, 2, *Ep.* 2; Gori, *Mus. Etr.*, t. I, p. 121.

(4) Buonarotti, *loc. cit*, p. 59.

(5) Antichità di Ercolano, *Pitture*, t. IV, tav. L.

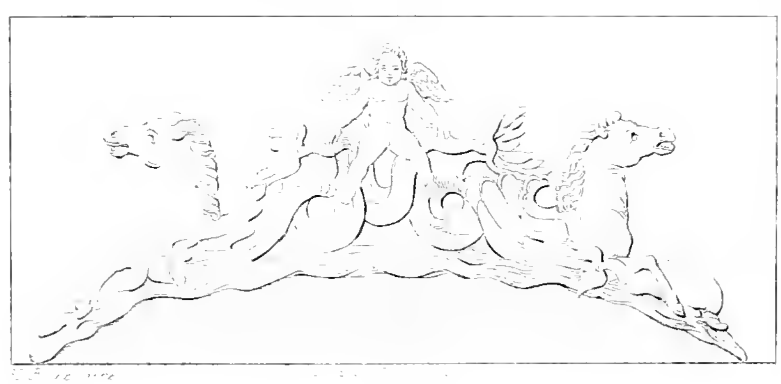
(6) Plutarque, *Rom.*, p. 27.



BRONZI

Bronze

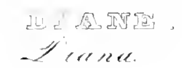






A 4 H V _ P 43

6 P°



DIANE.
Diana.

BRONZES



née aussi à Vénus (1), et les Romains connaissaient *Vénus Victoria* (2). Les Sabins adoraient une divinité sous le nom de *Vacuna*, que Varron confond avec la Victoire (3).

PLANCHE 9.

De ces deux statuettes celle qui porte un arc est sans doute une Diane. Ses cheveux arrangés de manière à former un croissant sur la tête et la disposition de sa tunique se joignent à l'arc pour indiquer Phœbé. L'autre statuette ressemble aussi à Diane par son carquois, son vêtement et sa chaussure; cependant le fragment qu'elle tient dans sa main droite ne pouvait guère appartenir à un arc, ni à une torche, ni à un dard, ni enfin à un sceptre, attributs ordinaires de Diane, et il vaut mieux s'abstenir de prononcer.

PLANCHES 10 ET 11.

Ce bronze est de la plus grande beauté; et il nous a paru si remarquable que nous avons cru pouvoir l'offrir sous deux aspects. L'attitude de notre Diane indique qu'elle vient de décocher une flèche. Ses cheveux sont

(1) Spanheim, *Julian. Cæsar.*, Pr. p. 103.

(2) Beger., *Th. Br.*, t. III, p. 132.

(3) *Mus étr.*, p. 63; Porphyre, sur Horace, I, *ép.* X, 49.

retenus par les tresses de sa chevelure (1). Une peau de bête lui sert de ceinture et rappelle la chasseresse de Virgile :

Succinctam pharetra et *maculosæ* tegmine *pellis* (2).

Elle est chaussée de sandales garnies de petits boutons, et ressemble, sous ce rapport, à une Diane d'une médaille des Mityléniens (3). Cette chaussure était propre à Phœbé, et avait été adoptée par les chasseurs, qui lui donnèrent le nom d'ἐνδρομίδες : Αἱ δὲ ἐνδρομίδες, ἴδιον τῆς Ἀρτέμιδος τὸ ὑπόδημα (4) : ἐνδρομίδες, κυρίως τὰ τῶν κυνηγῶν ὑποδήματα (5). L'invention des *endromides* était attribuée à Aristée (6). La tunique de notre jolie statue semble formée de plusieurs bandes, et doit être la χιτὼν λεγνωτός (7), *vestis fimbriata*, que l'on donnait à Diane; enfin, son vêtement relevé au-dessous de la taille forme un large pli

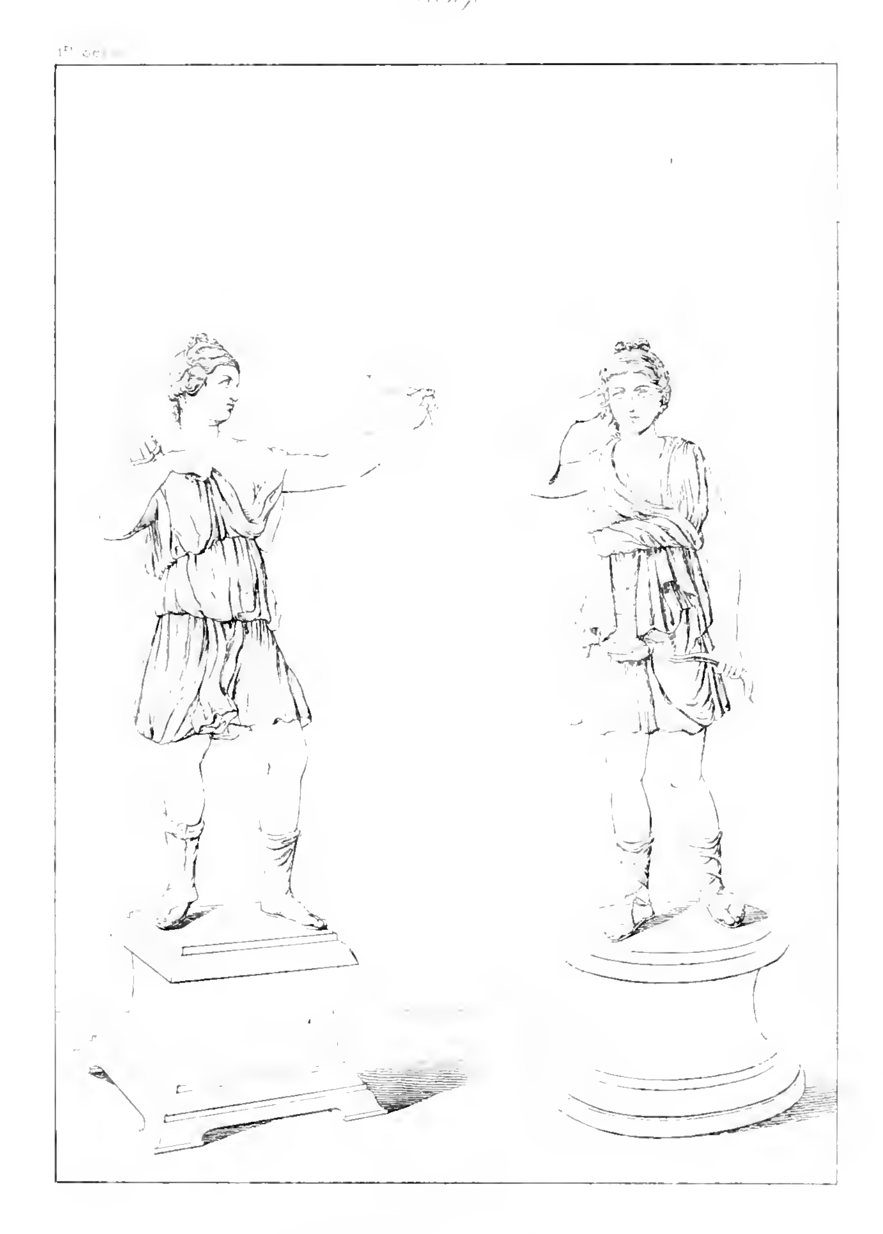
Παρθενικαὶ δίχα κόλπον ἐπ' ἰξύας εἰλίξασαι (8),

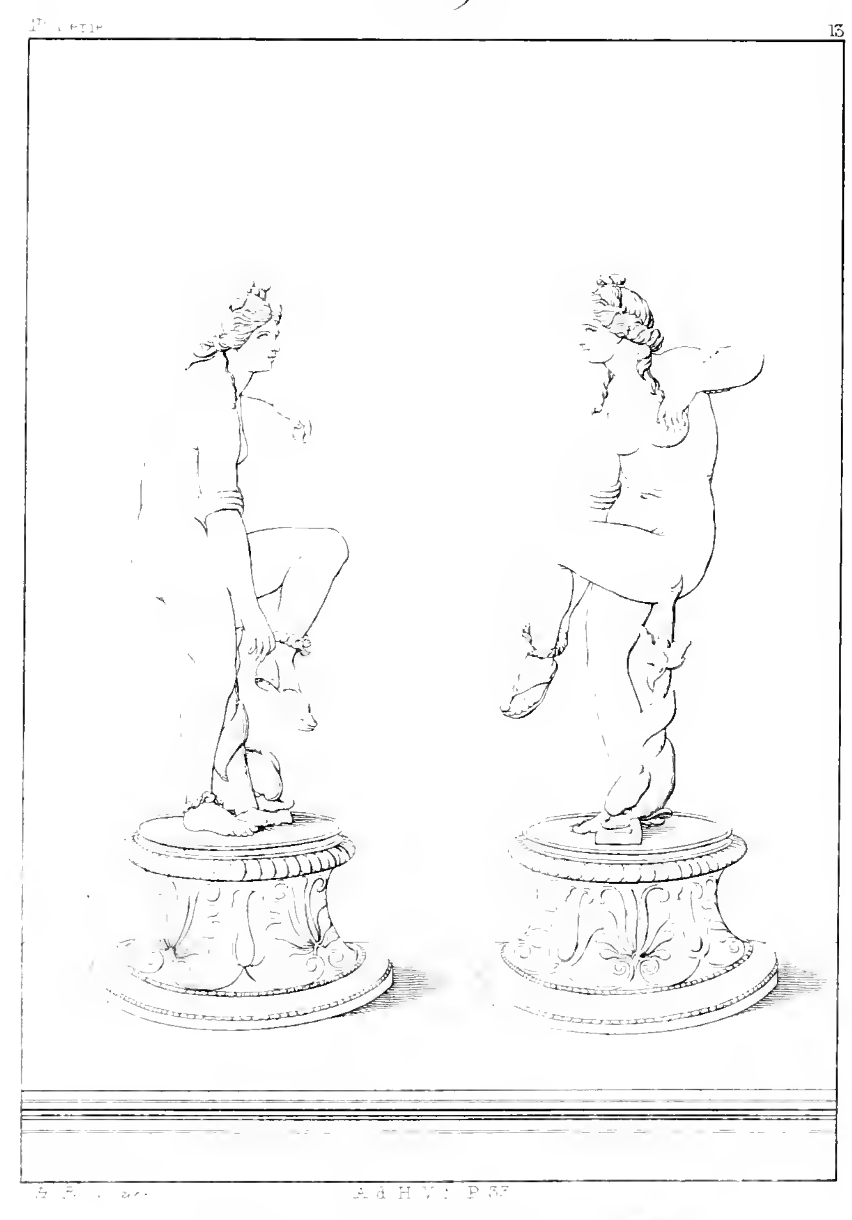
Crispatur gemino vestis cortynia cinctu (9),

qui retombe avec grâce, et laisse ses jambes à découvert.

Κούρη δ' ἀργυφέης ἐπιγουνίδος ἄχρι χιτῶνα
Ζωσαμένη, Φοίβης εἶδος ἀπεπλάσατο (10).

(1) Spanheim, *H. in Cerer.*, v. 5.
(2) Virgile, *Æneid.*, I, 322.
(3) Spanheim, *H. in Dian.*, v. 12, p. 175.
(4) Pollux, VII, 93.
(5) Scolliaste de Callimaque, *H. in Del.*, v. 238.
(6) Nonnus, V, 216.
(7) Callimaque, *H. in Dian.*, v. 12.
(8) Apollonius, IV, v. 949.
(9) Claudius, *Rapt. Pros.*, II, 33.
(10) Spanheim, *H. in Dian.*, v. 11.





VENUS
Venus

PLANCHE 12.

Ces deux statuettes, trouvées aux premières fouilles de Portici, sont encore deux Dianes. L'arc, le carquois, la coiffure, la tunique et la chaussure sont très-appropriés à la divinité représentée dans les deux bronzes.

PLANCHE 13.

Cette statuette est encore une de celles qui nous ont paru dignes d'être offertes sous deux points de vue. Elle est remarquable par la grâce et le naturel de l'attitude; elle l'est encore par le fini et la délicatesse du travail. Le sujet est une Vénus qui s'appuyait avec le bras gauche sur un tronc, autour duquel un dauphin s'est entortillé. De la main droite elle ôte ou elle chausse une de ses sandales. Les ornements de ses jambes et de ses bras sont d'or, et expliquent la qualification d'*auriferæ*, de χρυσοφόροι, donnée aux femmes qui concouraient à Élis pour le prix de la beauté (1). Vénus est caractérisée ici par le dauphin, qui figure aussi dans la Vénus de Médicis (2), et qui était donné pour attribut à cette déesse,

(1) Athénée, XIII, 9, p. 609.
(2) Musée de Florence, *Stat.*, tav. XVI, XVII, XVIII et XIX.

comme symbole de la lubricité, si commune chez tous les animaux aquatiques (1). Le dauphin, entre tous les poissons, avait mérité l'épithète de *venereus* (2), et c'était lui qui figurait dans toutes les affaires d'amour. C'était à sa médiation que l'on attribuait l'union d'Amphitrite et de Neptune, qui, pour le récompenser de ses services, le transporta dans le ciel et le rangea au nombre des constellations (3).

> Quem modo cœlatum stellis delphina videbas
> Is fugiet visus nocte sequente tuos :
> Seu fuit occultis felix in amoribus index (4).

Les antiquaires sont convenus de regarder le dauphin joint à Vénus comme le symbole de *Vénus marine* et de l'empire que cette divinité exerçait sur la mer. Il se pourrait encore, mais nous donnons ceci comme une conjecture, que la réunion de Vénus et du dauphin exprimât l'amour conjugal. Les anciens étaient persuadés que, chez les dauphins, le mâle s'alliait avec une seule femelle, à qui il gardait une fidélité à toute épreuve : Διατρίβουσι μετ' ἀλλήλων κατὰ συζυγίας οἱ ἄῤῥενες ταῖς θηλείαις (5). Selon Pline, ils contractaient des mariages véritables, *agunt vere conjugia* (6); et ils remplissaient avec la plus scru-

(1) Beger, *Thes. Brand.*, t. I, p. 178; Antichità di Ercolano, *Pitture*, t. I, p. 51, n. 12; et p. 195, n. 8; t. II, p. 244, n. 11, et t. IV, p. 13, n. 7.

(2) Aulu-Gelle, VII, 8.

(3) Ératosthène, *Catast.*, 31; Hyginus, *Astr. poet.*, II, 17.

(4) Ovide, *Fast.*, I, 79.

(5) Aristote, *H. A.*, IX, 48.

(6) Pline, IX, 8.

puleuse exactitude les devoirs de fils et de père (1).

Les sandales étaient la chaussure favorite des femmes jeunes et élégantes, et nous avons déjà parlé de l'importance qu'on leur donnait dans la toilette; importance qui allait jusqu'à les confier d'une manière toute spéciale à des esclaves appelées *sandaligerulæ* (2), qui devaient les tenir serrées dans des boîtes dorées, ἐπιχρύσους σανδαλοθήκας (3). Ce raffinement de luxe pour les chaussures suppose que les femmes de l'antiquité comptaient la beauté et la délicatesse du pied parmi leurs plus précieux avantages. Un pied bien fait, dit Aristénète, donne de la beauté aux femmes dépourvues de tout autre agrément : Φύσει γὰρ ὁ ποῦς εὔπλαστος ὢν καὶ τὰς ἀκοσμήτους οἶδε κοσμεῖν (4).

Ovide célèbre les petits pieds :

> Et teretes digitos exiguumque pedem (5).
> Pes erat exiguus, pedis est aptissima forma (6).

Horace et Catulle avaient une aversion prononcée pour les pieds gros et longs :

> Depygis, nasuta, brevi latere, ac pede longo (7).

> Salve, nec minimo, puella, naso,
> Nec bello pede, nec nigris ocellis (8).

(1) Vossius, *Idol.*, IV, 16; Rondelet, *de Pisc. marin.*, III, 18.
(2) Plaut., *Trin.*, II, 1. v. 22.
(3) Pollux, VII, 87.
(4) I. *Ep.* 12.
(5) *Art*, I, 622.
(6) *Amor.*, III, *el.* III, 7.
(7) Horace, I, *Serm.*, II, 93.
(8) Catulle, *Carm.* 44.

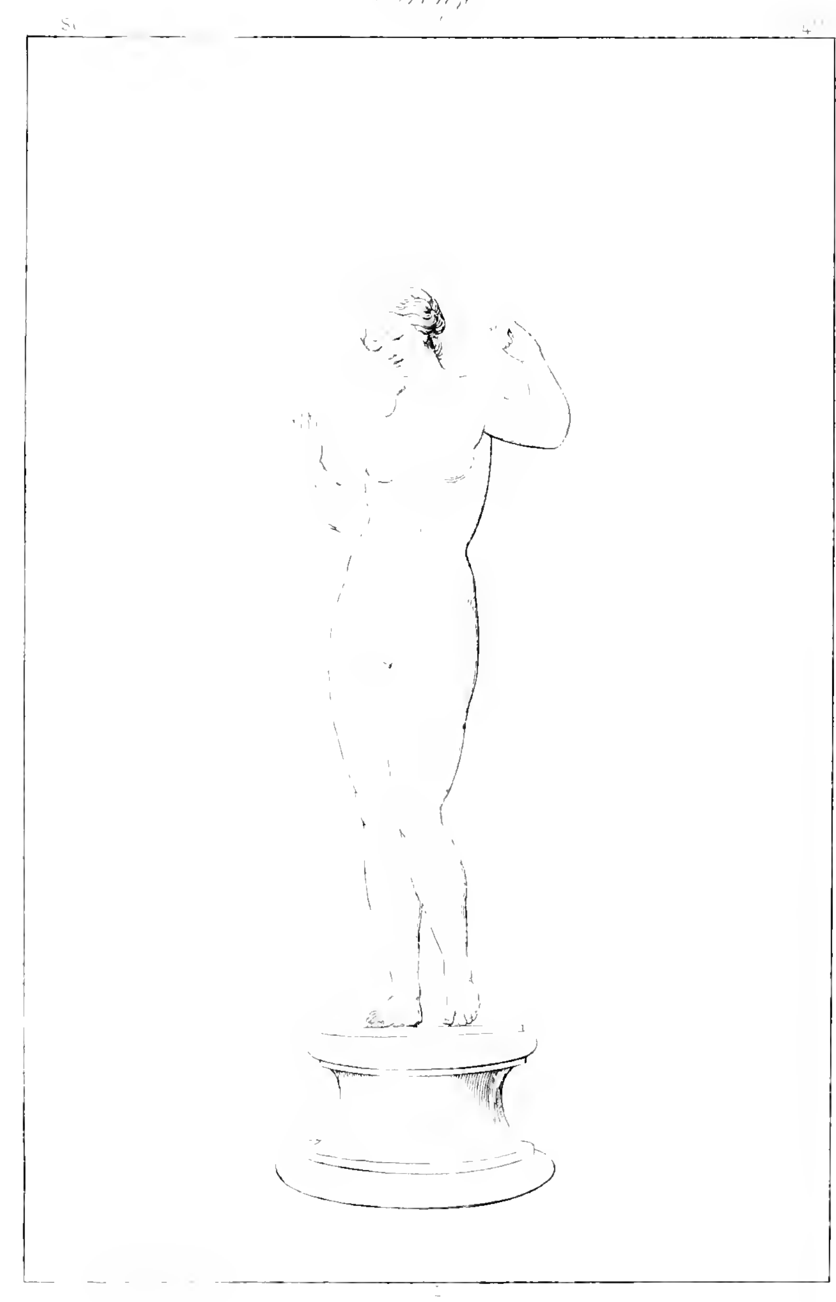
Enfin nous tenons de Strabon (1) et d'Élien (2) une anecdote qui couronnera cette courte digression sur le goût des anciens pour les petits pieds de femme. Il y avait en Égypte une très-belle courtisane appelée Rhodope. Un jour, pendant qu'elle était dans le bain, un aigle enleva une de ses sandales, qu'il laissa tomber sur les genoux du roi Psammitique. Le monarque, émerveillé des proportions délicates de cette chaussure, devina dans la beauté du pied les autres charmes de la personne; et, après s'être enquis de la propriétaire de la pantoufle, il lui offrit sa main et la moitié de son trône.

PLANCHE 14.

Ποῦ Παφίης ἀλάβαστρα; où sont les vases d'albâtre de la déesse de Paphos (3)? Cet attribut de Vénus lui a été donné dans le joli bronze qui fait le sujet de cette planche. D'après Sophocle, Pallas diffère de Cypris en ce que celle-ci est couverte de parfums (4). Dans Homère, les Grâces président au bain de Vénus, qu'elles arrosent d'huile immortelle, ἐλαίῳ ἀμβρότῳ (5). Le poëte donne ailleurs au parfum de Cypris le nom de κάλλος (9). Les huiles odoriférantes employées pour la toilette et dont les

(1) XVII, p. 808.
(2) *V. H.*, XIII, 33.
(3) Anthologie, I, 70, *Ep.* 2.
(4) Athénée, XV, p. 687.
(5) *Odyss.*, VIII, 364.
(6) *Odyss.*, XVIII, 191, et le scoliaste.





anciens faisaient un usage très-fréquent (1), étaient contenues dans l'albâtre, ἐν ἀλαβάστροις, et dans des vases, faits d'autres pierres précieuses, qui n'en portaient pas moins le nom d'ἀλάβαστρος (2). *Unguenta optime servantur in alabastris* (3). Ces vases ressemblaient aux pierres fines auxquelles on donnait la forme d'une poire (4) ou d'un bouton de rose (5). C'est aussi, comme on le peut voir, la forme du vase placé à côté de notre Vénus, que l'on a représentée sortant du bain, et se disposant à parfumer et à essuyer son corps. Les feuilles du piédestal sont d'argent incrusté dans le bronze.

PLANCHE 14 *bis*.

La figure de cette planche est d'une nudité complète, et ne se distingue par aucun attribut. Cependant, entre toutes les divinités de la Fable, il n'en est pas qui puisse revendiquer cette idole avec plus de droit que Vénus. Cette déesse (6), nue et découverte, comme si elle voulait étaler et vendre en détail les beautés de son corps, *nuda et aperta, tanquam si illam dicas publicare et divendere meritorii corporis formam,* était représentée par les

(1) Athénée, *loc. cit.*; Clément d'Alexandrie, II, *Pæd.* 8; Stuckius, *Antiq. Convic.*, III, 16; Mercurialis, *Var. Lect.*, II, 19.

(2) Spanheim in Callimach., *H. in Pall.*, v. 15.

(3) Pline, XIII, 11.

(4) *Id.* IX, 35.

(5) *Id.* XXI, 4; Scacchi, *Myr.*, I, 47; Bartholin, *de Inaur.*, p. 32.

(6) Arnobe, VI, 11.

sculpteurs avec les seuls charmes qu'elle tenait de la nature : γυμνὴν καὶ οἱ ἀνδριαντοποιοὶ καὶ ἀγαλματογλύφοι κατασκευάζουσι, καὶ οὐδὲ χιτωνίσκῳ καλύπτουσι (1). La Vénus vulgaire, *vulgaris*, dont ce bronze est peut-être une image, se trouvait dans l'atrium des courtisanes, qui lui offraient tous les jours des sacrifices (2). Les Grecs lui avaient donné le nom de Πάνδημος (3).

Cette statue a été très-endommagée ; les mains surtout ont beaucoup souffert ; le mouvement du bras droit indique qu'elle a dû porter un objet qui aura été brisé. Cet attribut, dont nous sommes privés, pouvait être une pomme, une colombe, une torche, une coquillle, un dard ou un miroir.

PLANCHE 15.

Trois Vénus forment le sujet de cette planche. La première élève sa main droite à la hauteur de sa tête, et de sa main gauche elle cache le plus secret de ses charmes. Cette attitude a été donnée très-souvent à Vénus (4), à la Vénus de Médicis, et à celle de Gnide, que l'on devait au ciseau de Praxitèle, et dont nous n'avons plus que la

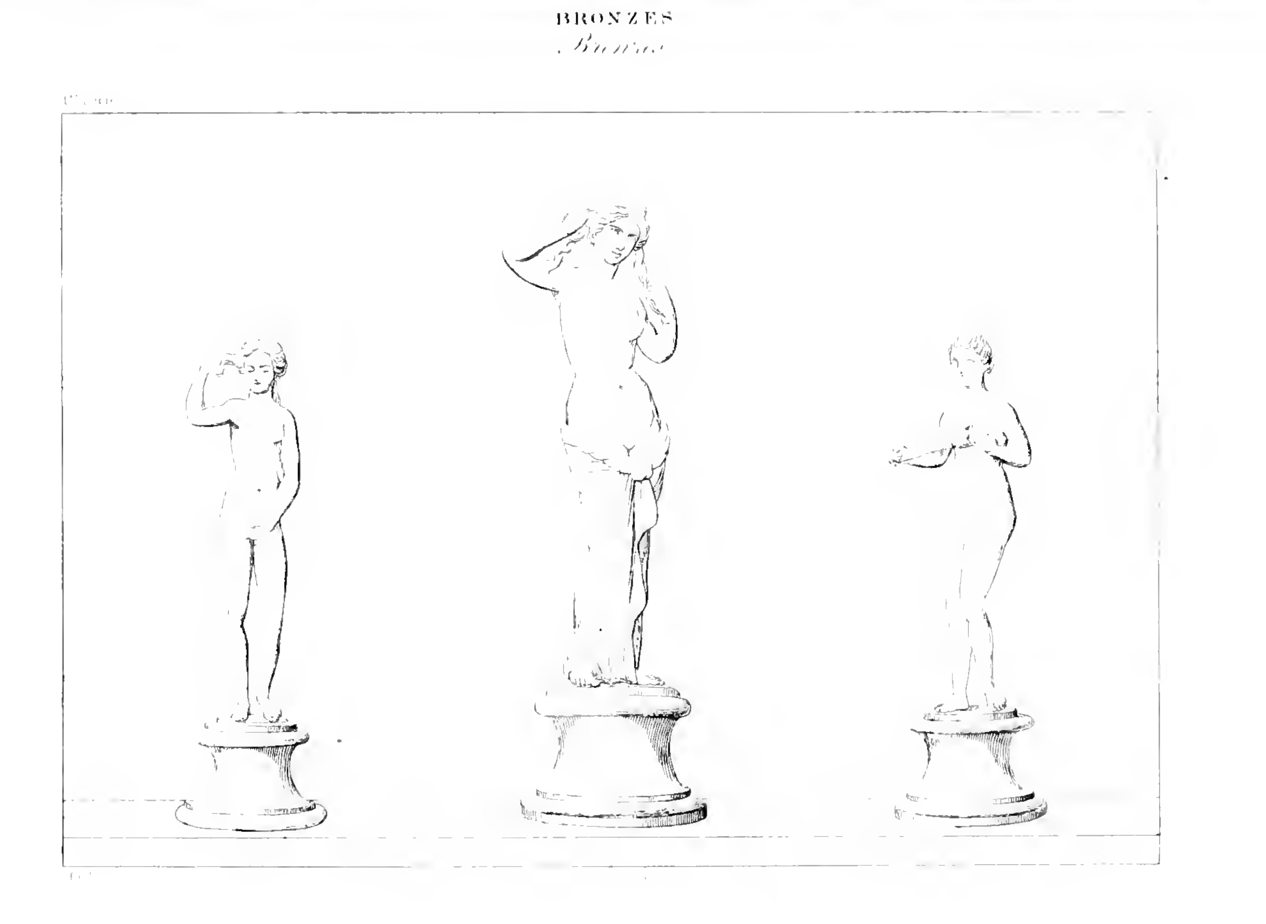
(1) Theodoret., *Ser.*, III, *de Diis*, p. 50.

(2) Eugraphius, sur Térence, *Eun.* I, Sc. II, 5.

(3) Lucien, *D. Merc.*, VII ; Oppien, *Ven.*, I, 388 ; Xénophon, *Conv.*, p. 895 ; Athénée, XIII, p. 569 ; Cuper, *Obs.*, II, 1 ; Beger, *Th. Br.*, p. 177.

(4) Musée de Florence ; *Stat.*, tav. XXXI, XXXIV et XXXV.

BRONZES



description que nous en a conservée Lucien; tous ses charmes étaient découverts; elle n'était voilée par aucune draperie; seulement, avec sa main gauche, elle cachait la partie de son corps que la pudeur lui interdisait de montrer : πᾶν δὲ τὸ κάλλος αὐτῆς ἀκάλυπτον, οὐδεμίας ἐσθῆτος ἀμπεχούσης, γεγύμνωται, πλὴν ὅσα τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν (1). Ovide ne peut pas se représenter la nudité complète de Vénus dans une attitude différente de celle de notre bronze :

> Ipsa Venus pubens, quoties velamina ponit,
> Protegitur læva semireducta manu (2).

La seconde statuette, qui est très-belle et d'un travail soigné, a la partie inférieure de son corps couverte d'une draperie. On l'a représentée arrageant les tresses de sa chevelure. Ses longs cheveux, dit Apollonius, décrivant une attitude de Cypris, étaient épars sur ses blanches épaules; elle réparait leur désordre avec un peigne d'or, et en formait des tresses :

> Λευκοῖσιν δ'ἑκατέρθε κόμας ἐπιειμένη ὤμοις,
> Κόσμει χρυσείῃ διὰ κερκίδι· μέλλε δὲ μακροὺς
> Πλέξασθαι πλοκάμους (3).

La chevelure de la troisième statuette est arrangée avec beaucoup de soin. Ses deux mains serrent sur la gorge

(1) Lucien, *Amor.*, 12.
(2) Ovide, II, *A. A.*, 614.
(3) Apollonius, III, 45 et suiv.

une bande mamillaire. Si l'on en croit l'imagination d'un poëte ancien (1), le sein était la partie la plus belle du corps de Vénus. Les femmes de l'antiquité connaissaient le charme d'une gorge dont les contours délicats étaient conservés dans toute leur fraîcheur.

Anacréon désire une jeune fille à la gorge jeune et belle, κούρην βαθύκολπον (2), κούρας νεοθήλους (3).

Urebant oculos duræ stantesque papillæ.

Un sein dur et ferme, dit Cornélius Gallus (4), *brûlait les yeux.* De pareilles citations nous expliquent l'usage où étaient les femmes de retenir et de serrer leur gorge avec des bandes faites à cet usage (5).

PLANCHE 16.

Cet Hercule, trouvé aux premières fouilles de Portici, est bien conservé, et d'un travail excellent. Il tient de la main gauche sa massue célèbre, faite avec le tronc d'un chêne noueux, *nodosum robur* (6), ou d'un olivier avec son écorce (7); sa massue, si dure et si redoutable qu'on l'appelait de fer, σιδάρειον (8), et de bronze, ὁλόχαλκον (9), et

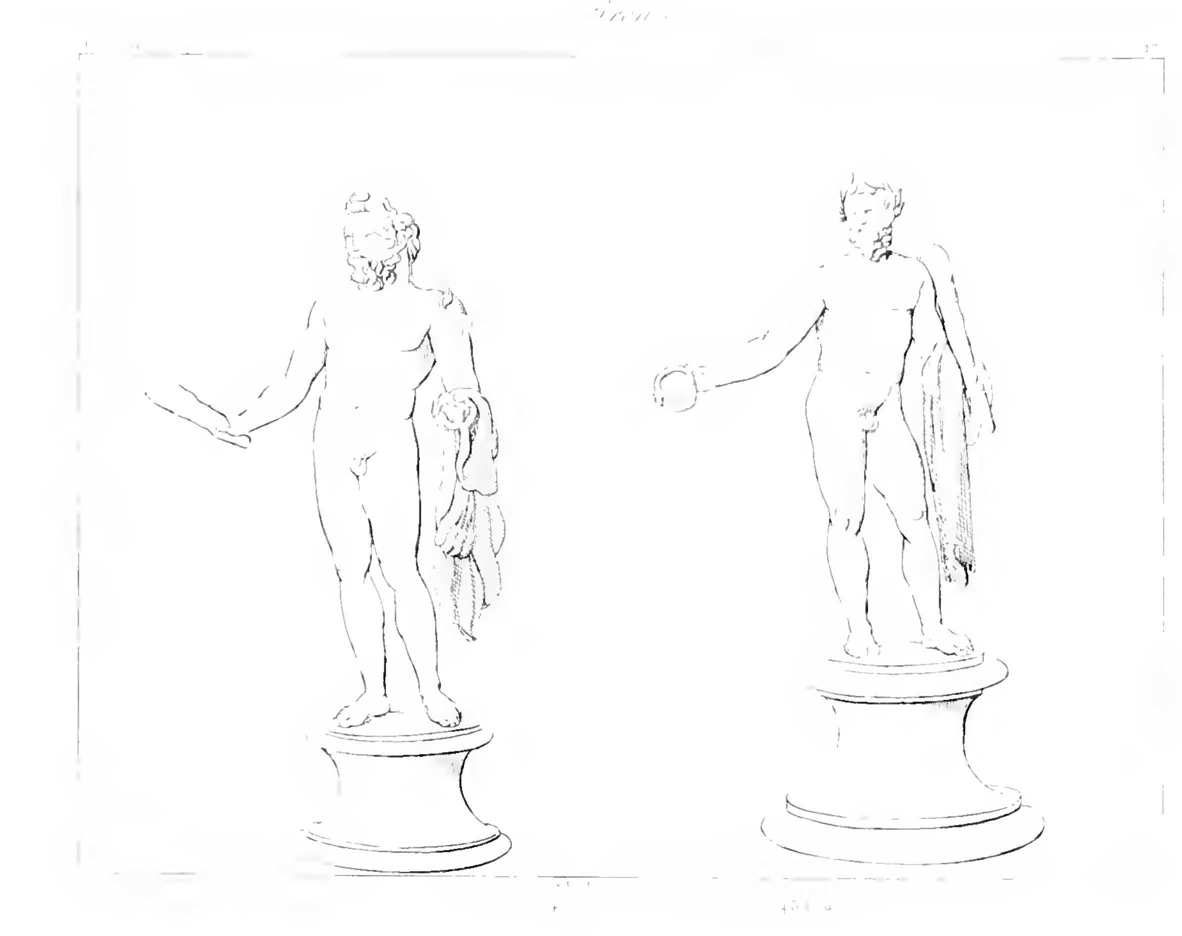
(1) *Anthol.*, VII, 100.
(2) *Od.*, 42.
(3) *Od.*, 5.
(4) *El.*, 5.
(5) Antichità di Ercolano, *Pitture*, IV, tav. LIII.
(6) Valérius Flaccus, II, 534.
(7) Théocrite, *Id.*, XXV, 207.
(8) Théocrite, *Id.*, XVII, 31.
(9) Giraldi, *Herc.*, p. 574; Antichità di Ercolano, *Pitture*, t. I, tav. VI, nota 6.

BRONZES

Bronzes



Hercules



qu'enlever sa massue à Hercule, *clavam Herculi eripere* (1), était une expression consacrée par l'usage pour indiquer une chose impossible. La peau de lion qui couvre son épaule rappelle l'épithète de στερρόπεπλος donnée par Lycophron (2) à Hercule. Les Grecs appelaient στέρρος la dépouille du lion (3).

Nous avons déjà dit que les artistes de l'antiquité conservaient, avec une religieuse exactitude, les mêmes traits du visage à leurs dieux et à leurs héros; nous avons même rapporté la ressemblance que Plutarque a reconnue entre M. Antoine et les statues d'Hercule; et nous avons induit de là qu'il existait un type de physionomie consacré à la représentation de ce dieu. Apollodore le voit haut de quatre coudées et lançant de ses yeux de terribles éclairs : τετραπηχυαῖον μὲν εἶχε τὸ σῶμα· πυρὸς δ' ἐξ ὀμμάτων ἔλαμπεν αἴγλην (4). Selon Clément d'Alexandrie, il est μακρὸς, φριξότριξ, ῥωστικὸς, grand, velu, robuste (5); enfin, il avait encore de larges épaules, les yeux bleus et un nez aquilin.

PLANCHE 17.

Hercule est représenté ici dans deux attitudes différentes. Dans les deux statuettes il a pour attribut la mas-

(1) Macrobe, *Sat.*, V, 3.
(2) V. 652.
(3) Tzetzès, sur Lycophron, *ibid.*
(4) Apollodore, II, 56.
(5) Clément d'Alexandrie, Προτρ., p. 9.

sue, la peau de lion, et une couronne de feuillages, auxquelles on a joint d'un côté deux pommes contenues dans sa main gauche, et de l'autre un vase à deux anses qu'il tient de la main droite.

Quelques monuments antiques représentent ce dieu cueillant les pommes des Hespérides; mais, plus souvent, on le voit seulement tenant dans ses mains ces fruits précieux qu'il vient de cueillir. C'est ainsi, par exemple, qu'il est représenté sur les médailles de Cadix (1). Les pommes des Hespérides, qui, selon Athénée (2), étaient au nombre de trois seulement, furent transportées en Grèce, où elles acquirent une grande réputation d'efficacité, et particulièrement contre les effets des poisons (3). Ce préjugé explique d'une manière satisfaisante l'inscription, ΕΡΑΚΛΗ ΣΩΤΗΡΙ, *à Hercule conservateur*, placée sur un marbre de Bénévent, où l'on voit un Hercule cueillant le fruit aux vertus souveraines (3). Il paraît certain aussi que le nom de Μήλων, donné à Hercule, devait son origine à la fable des Hespérides. Cependant l'on a présenté d' Ἡρακλῆς μήλων une autre explication, que nous rapporterons brièvement. Ce dieu, dit Hésychius, était ainsi nommé, parce que les Maltais lui offraient non pas des victimes, mais des pommes : Μέλων, Ἡρακλῆς· ὀνομασθῆναί φασι τὸν θεὸν οὕτως διὰ τὸ μὴ ἱρεῖα θύειν αὐτῷ τοὺς Μελιτεῖς, ἀλλὰ

(1) Le scoliaste d'Apollonius, IV, 2396; Spanheim, sur Callimaque, *H. in Cer.*, v. 11; Beger *in Herc.*, p. 12 et 29.

(2) Athénée, III, 84; Spanheim, *loc. cit.*

(3) Athénée, III. 8, p. 82.

(4) Muratori, *Inscr.*, p. LXV, 8.

τὸν καρπὸν τὰ μῆλα (1). Le même usage existait chez les Thébains et les Béotiens, et, si l'on en croit Pollux (2), il fut introduit d'une manière assez bizarre. Un jour, le bélier qui devait être sacrifié à Hercule n'arrivant pas à temps, quelques enfants prirent une pomme à laquelle ils adaptèrent quatre petits bâtons en guise de jambes, deux qui tinrent lieu de cornes, et l'offrirent au dieu en place du bélier. La supercherie était justifiée par la double signification du mot grec μῆλον, qui convenait à la fois au bélier et à la pomme. Cette anecdote a été choisie par Suidas, comme explication du proverbe μήλιος Ἡρακλῆς, *Hercule des Pommes*, qui était employé pour exprimer une chose d'une grande apparence et d'une valeur presque nulle. Le proverbe, à peu près le même, μῆλον Ἡρακλῆς, a été pris par Érasme dans le sens d'une phrase allégorique destinée à exprimer le plaisir que l'on ressent d'une petite chose offerte de bon cœur,

Quant au vase placé dans la main d'un de nos deux Hercules, il doit être considéré comme le symbole de la voracité et de l'intempérance qui avaient valu à ce dieu les noms de *Addéphagus*, *Byphagus* et *Polyphagus* (3); et qui ont été caractérisées avec assez d'esprit par la fiction suivante. Hercule, tué par Typhon, aurait été ressuscité par Iolaüs, qui le rappela à la vie en lui faisant flairer une caille dont le dieu était très-friand (4). Ses

(1) Hesychius in Μήλων.

(2) I, 31.

(3) Athénée, X, p. 411; Aristophane, *Ran.*, v. 557; Callimaque, *H. in Dian.*, v. 138 et 160 et suiv.

(4) Athénée, IX, 11, p. 392.

hauts faits comme mangeur et buveur étaient célébrés presque à l'égal de ses douze travaux (1); et les artistes représentaient Hercule buveur couché par terre et appuyé sur son coude (2). Enfin on buvait à Hercule : προπίνω σοι Ἡρακλέους (3), et, en pareille circonstance, il était expressément défendu de laisser une seule goutte dans le verre (4). De tous ces faits on concluait que la réputation d'Hercule comme guerrier était tout à fait usurpée, et que ce dieu n'avait jamais été autre chose qu'un bon vivant, menant joyeuse vie, et se livrant sans mesure à la débauche et à la volupté (5). Ce grand vainqueur, dit une épigramme de l'Anthologie, ce héros célèbre chez les hommes par ses douze travaux et par sa force toute-puissante, est ivre et chancelle après le repas, vaincu par le tendre Bacchus :

Οὗτος ὁ πανδαμάτωρ, ὁ παρ' ἀνδράσι δωδεκάεθλος,
Μελπόμενος, κρατερῆς εἵνεκεν ἠνορέης,
Οἰνοβαρὴς, μετὰ δαῖτα μεθυσφαλὲς ἴχνος ἑλίσσει
Νικηθεὶς ἁπαλῷ λυσιμελεῖ Βρομίῳ (6).

Le vase que l'on donne à Hercule, lorsqu'on veut le considérer sous le point de vue sous lequel nous venons de l'offrir, a quelquefois une anse, quelquefois deux, et d'autres fois aucune (7). Cette variété s'explique par le

(1) Philostrate, *Apollon. Tyan.*, V, 8.

(2) Lucien, *in Convic.*, § 13; Aristide, *Hymn. in Herc.*, p. 63 ou 35.

(3) Lucien, *Convic.*, § 16.

(4) Athenée, XII, 2, p. 512

(5) Athénée, *loc.cit.*; Euripide, *Alcest.*, 780 et suiv.

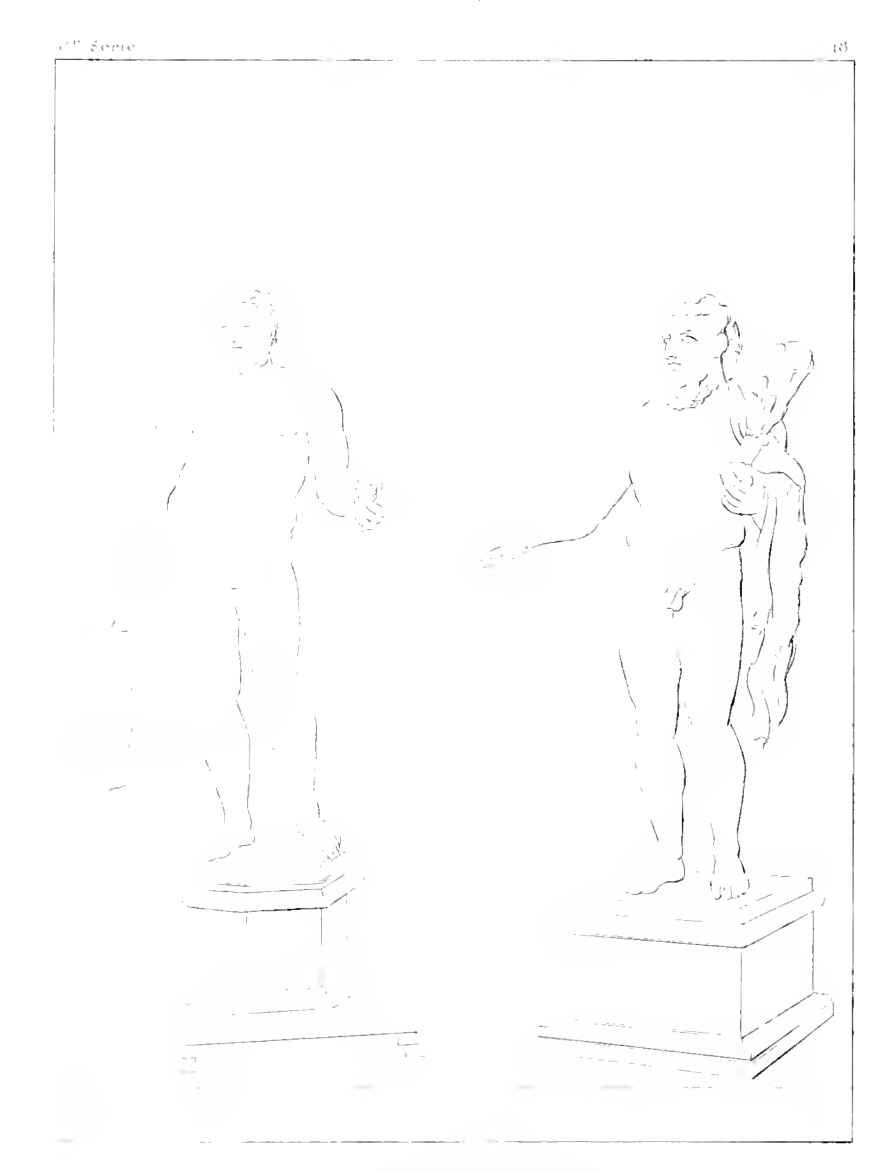
(6) Anthologie, IV, 8, *Épigr.* 13.

(7) Beger, *Herc.*, p. 20 et *Thes. Brand.*, t. 3, p. 280; Musée étrusque *Tab.* 71, p. 161.

BRONZES

1re Série

18



grand nombre de vases à boire qui lui convenaient indistinctement. Athénée en fait l'énumération, et il trouve κρατήρ, φιάλη, σκύφος, κύαθος, *crater*, *phiala*, *scyphus*, *cyathus* (1), et il rapporte la tradition qui prétendait qu'Hercule avait traversé l'Océan dans une coupe d'or (2).

Celui de nos deux Hercules qui tient en main un vase à boire, a le front ceint d'une couronne qui semble faite de feuilles d'olivier. Il y avait à Rome, dans le cirque, un *Hercules olivarius* (3), pour rappeler sans doute que ce dieu consacra aux jeux Olympiques la couronne d'olivier (4). On lui donnait volontiers aussi la couronne de peuplier (5).

PLANCHE 18.

De ces deux bronzes, le premier fut trouvé à Résine, et le second à Portici. La massue arme leur bras; dans leur main gauche ils tiennent, l'un une pomme, et l'autre deux. Cet attribut d'Hercule a été expliqué dans la planche précédente, à laquelle nous renvoyons. Un de nos deux Hercules doit fixer notre attention par la couronne ou la guirlande qui orne sa massue, et par l'ornement particulier de sa tête. On a remarqué sur le front des Sil-

(1) Athénée, lib. XI et XII.

(2) Id., XI, p. 469.

(3) Panciroli, *Descr. urb., Rom.*, reg. XI.

(4) Pline, XVI, 44.

(5) Virgile, *Ecl.*, VII, 61; *Georg.*, II, 66; *ib.* Servius.

vains un ornement pareil (1), et c'est de lui sans doute que Virgile a voulu parler lorsqu'il a dit :

Venit et agresti capitis Silvanus honore (2).

Les Silvains ont en outre une massue avec une guirlande de fleurs ou une couronne de fruits. Un vieillard nu, armé d'une massue, et portant des fruits dans sa chlamyde, offre l'inscription suivante : *Silvano. sanc. sacr.* (3). Cuper (4) pense qu'il représente un Hercule rustique, *Hercules rusticellus* (5), qui ne serait autre que Silvain. Il existait aussi un Hercule des forêts, *Hercules silvanus* (6). Stace écrit : *Felicia rura tuetur Alcides* (7). Enfin un Hercule, tenant une pomme dans la main, porte l'inscription suivante : *C. Torranius. sacerdos. Herculis. luci. montani.*, etc. (8). Il n'est plus permis, après toutes ces citations, de douter qu'Hercule ne fût mis au nombre des divinités rustiques.

PLANCHE 19.

Les explications des planches précédentes serviront pour l'intelligence des attributs qui caractérisent et distinguent ces trois Hercules.

(1) Tommasini, *de Don. vet.*, cap. 26. *Thes. Brand.*, t. III, p. 258.

(2) Virgile, *Ecl.*, X, 24.

(3) Tommasini, *loc. cit.*

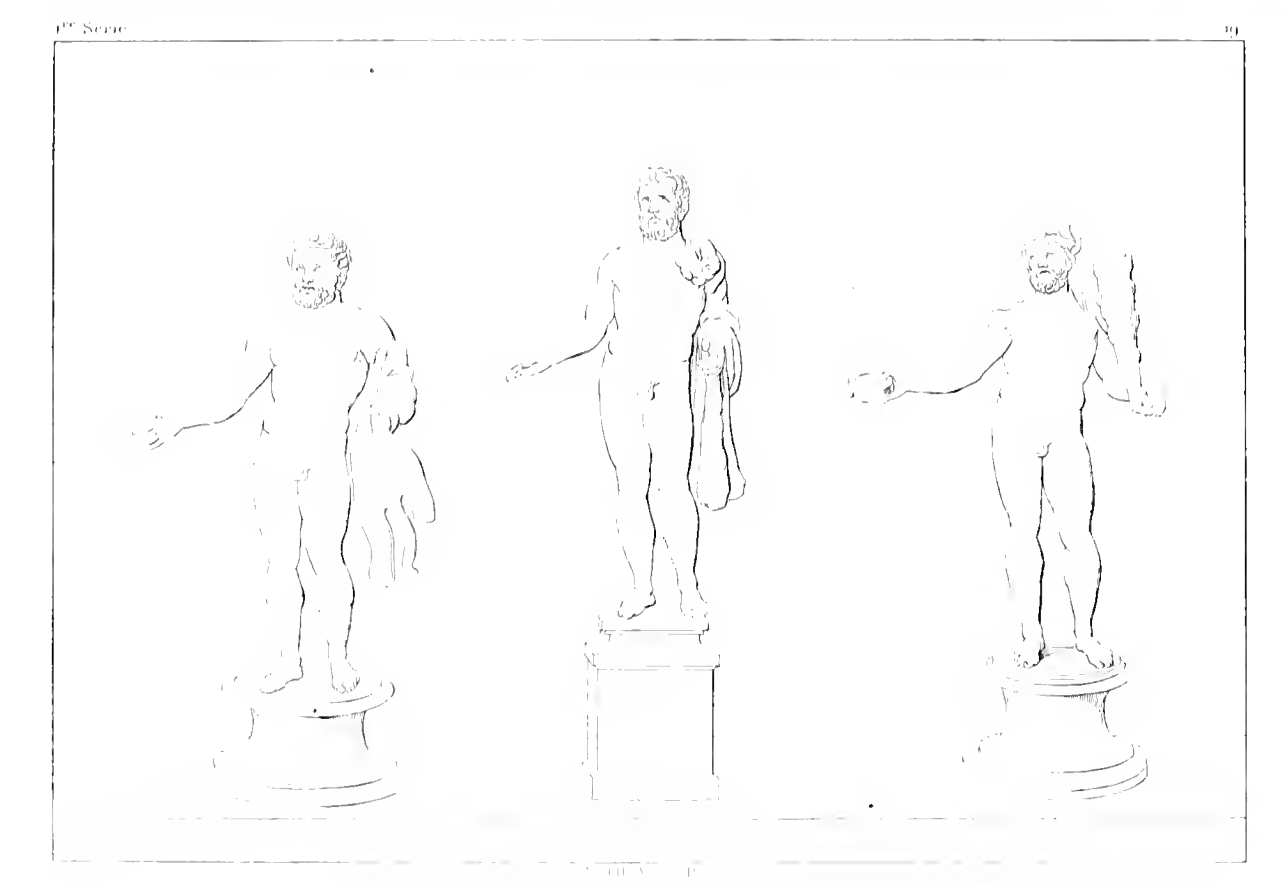
(4) *Harp.* p. 97.

(5) Varron dans Pline, VII, 20; Lampridius, *Comm.*, 11.

(6) P. Victor, *in Reg.*, V.

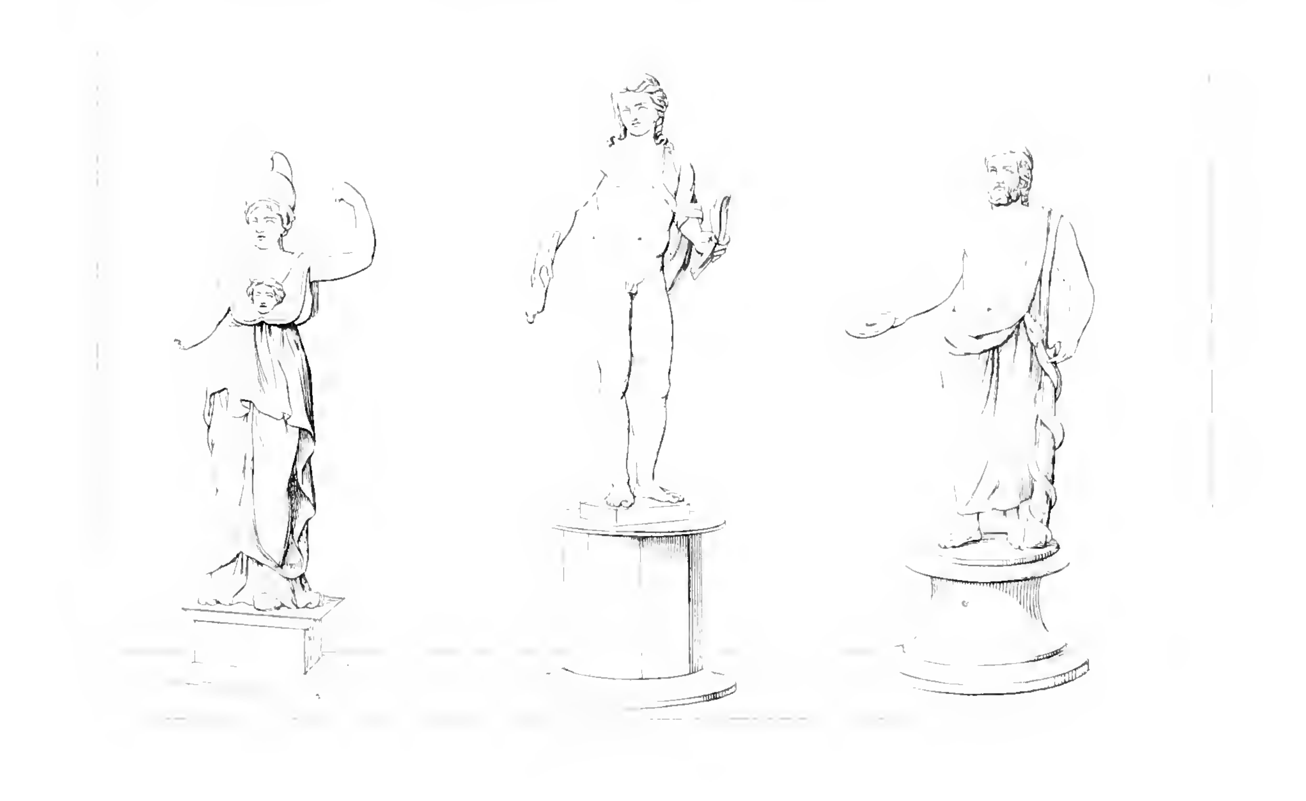
(7) Stace, II; *Silv.*, II, 23.

(8) Gruter, p. MLXIII, 5.



BRONZES

Bronzen



Minerva — *Apollo* — *Æsculap*

PLANCHE 20.

La première de ces trois statuettes est une Pallas, qui fut trouvée à Civita en 1761. Sa main droite manque, sa main gauche s'appuyait sans doute sur une lance, qui n'a pas été conservée.

La seconde, trouvée à Résine le 16 décembre 1740, est un Apollon avec un carquois fermé dans la main droite, et un arc débandé dans la main gauche. Ces deux attributs caractérisaient Apollon propice.

La troisième et dernière, trouvée à Résine le 13 octobre 1740, est une idole d'Esculape; la patère et la massue entourée d'un serpent ne permettent pas de se méprendre sur l'intention de l'artiste (1). On remarquera sans doute que ces trois divinités ont été réunies ici avec une apparence de raison, puisque toutes trois ont rapport à la médecine. L'invention de cet art était attribuée à Apollon, et ce fut Esculape, son fils, qui en exposa les préceptes (2). Hippocrate (3) invoque *Apollon médecin*, ἰατρόν, et les vestales, dans les prières publiques, adressaient leurs vœux à la même divinité, *Apollini medico* (4). Il y avait à Sparte le temple de *Minerve ophthalmis* (5), qui

(1) *Thes. Brand.*, t. I, p. 70; le Antichità di Ercolano, *Bronzi*, t. I, note del IV bassorilievo.

(2) Ovide, *Mét.*, I, 521; Celse, *in Præf.*, Fornutus, *N. D.*, 33; Q. Serenus, *Pr.* 1 et suiv.

(3) *In Juss.*

(4) Macrobe, I, *Sat.*, 17.

(5) Pausanias, III, 18.

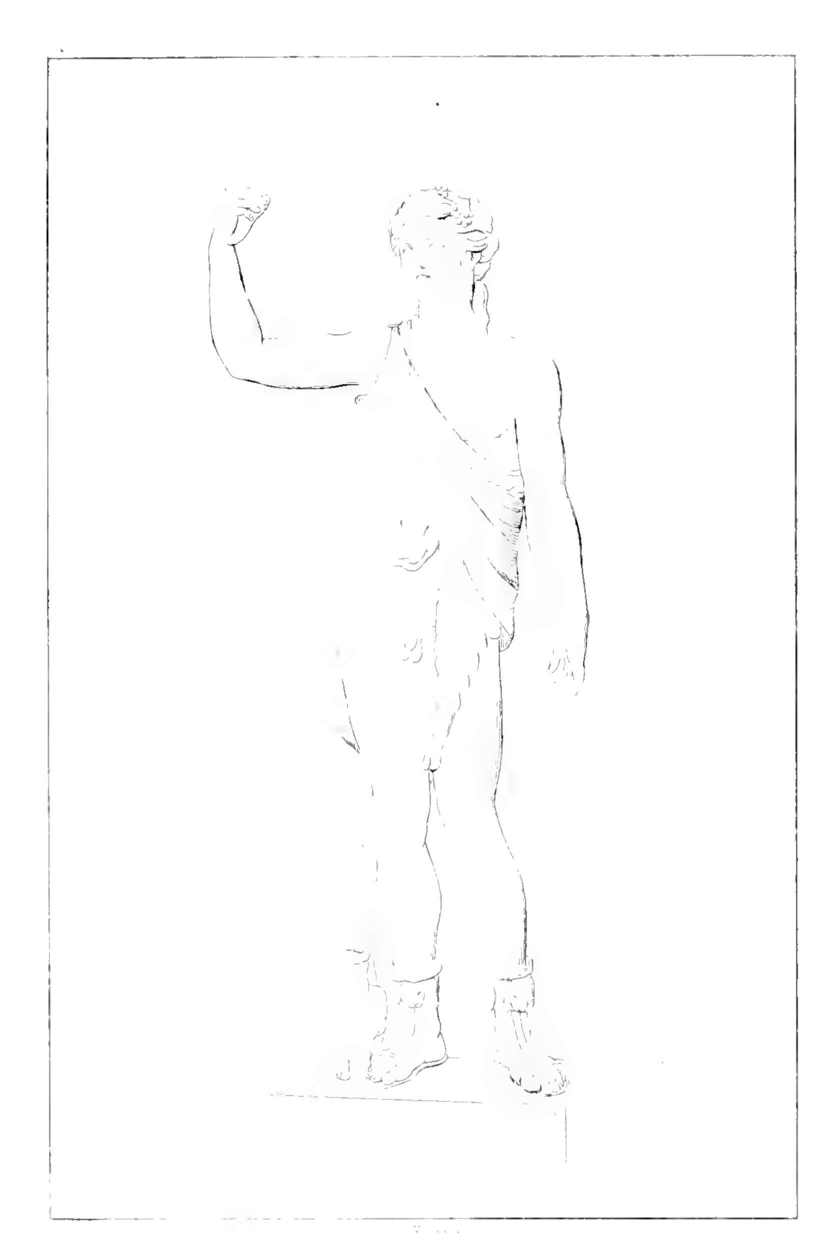
guérissait les maladies des yeux, et à Athènes la statue de Minerve Santé, Ἀθηνᾶς Ὑγιείας (1), *Minervæ Salutis*, à qui l'on attribuait aussi l'invention de la médecine (2), et que l'on appelle *Minerva medica* (3).

PLANCHE 21.

Ce marbre a été trouvé en 1765 dans le temple d'Isis à Pompéi, et on lui a donné le nom de Bacchus Isiaque. Nous avons eu plusieurs occasions, dans le courant de cet ouvrage, d'établir que Bacchus était l'Osiris des Égyptiens, et les diverses preuves que nous en avons données sont corroborées encore par la découverte de cette statue de Bacchus dans un temple d'Isis.

Un tigre ou une panthère, animal favori du dieu de la vendange, est à ses pieds. Le dieu est couronné de pampres, une peau de bête est son seul vêtement. Sa main droite élevée tenait sans doute une grappe de raisin qu'il regardait avec amour, et qu'il s'apprêtait peut-être à exprimer entre ses doigts. Cette statue est très-belle, et acquiert un nouveau prix par l'inscription qu'on lit sur la base : N. POPIDIUS. AMPLIATUS. PATER. P. S., c'est-à-dire *N. Popidius Ampliatus pater erexit propria summa*, *N. Popidius Ampliatus père, l'érigea*

(1) Pausanias, I, 23; Aristide, *in Min.*, p. 25.
(2) Porphyre, dans Proclus, *in Tim.*, p. 49.
(3) Gruter, p. 1067, n. 3.



Bacchus



Apollo

à ses frais. Sur la porte de ce même temple d'Isis, à Pompéi, on lit une autre inscription ainsi conçue :

N. POPIDIVS. N. F. CELSINVS.
ÆDEM. ISIDIS. TERRÆ. MOTV. CONLAPSAM.
A. FVNDAMENTO. P. S. RESTITVIT. HVNC. DECVRIONES. OB.
LIBERALITATEM.
CVM. ESSET. ANNORVM. SEXS. ORDINI. SVO. GRATIS. ADLEGERVNT

N. Popidius Celsinus, fils de Numérius, releva de ses fondements, à ses propres frais, le temple d'Isis, renversé par le tremblement de terre (celui sans doute qui arriva sous le consulat de Régulus et de Virginius, l'an 10 de Néron, 63 de l'ère chrétienne, et 815 de Rome). *Pour cette libéralité, les décurions l'adjoignirent à leur ordre, sans payement, lorsqu'il avait* six (1) *ans.* Ces deux inscriptions nous apprennent qu'il y avait à Pompéi une famille distinguée du nom de Popidius, et que cette famille avait voué sans doute un culte particulier à Isis.

PLANCHE 22.

Les fouilles de Pompéi ont mis au jour en 1808 la jolie statuette de bronze retracée dans cette planche. Elle fut trouvée dans une niche élevée au milieu d'une habitation

(1) Il signor Gaetano Carcani, *Memoria recitata nella R. Academia Ercolanese*, où il prouve que le mot *sexs* ne peut pas signifier *sexsaginta*, ni *sexsdecim*, mais seulement *sex*, six.

modeste, où un pieux Pompéien l'avait élevée pour qu'elle reçût ses sacrifices et ses prières. L'attitude de cette divinité, son repos, l'immobilité de sa physionomie, et sa tête légèrement inclinée, rendent assez bien l'idée d'un dieu recevant l'hommage que lui adresse un de ses adorateurs.

La jeunesse empreinte sur les traits délicats de cette jolie figure, la lyre et l'arrangement des cheveux révèlent Apollon, et c'est lui que nous admirerons dans toutes les beautés de ce bronze aussi remarquable par la finesse du travail, que par la naïveté, la grâce et l'élégance de la composition. Entre tous les dieux, il n'y avait qu'Apollon qui pût être représenté avec des formes dont la délicatesse conviendrait à la nymphe ou à la déesse la plus belle. Nous avons déjà dit qu'on le faisait toujours jeune et toujours beau,

> Καί κεν ἀεὶ καλὸς, καὶ ἀεὶ νέος· οὔποτε Φοίβου
> Θηλείαις οὐδ' ὅσσον ἐπὶ χνόος ἦλθε παρείας (1),

et qu'on le comparait à une vierge lorsque pour la première fois elle se livre aux caresses de son jeune époux :

> Ut juveni primum virgo deducta marito (2).

Les cheveux retenus par un diadème, attribut de la divinité, et noués sur le sommet de la tête, formaient la

(1) Callimaque, *H. in Ap.*, v. 36; Tristan, t. II, p. 549; Vaillant, *Num. Imp. gr.*, p. 158; Schott., *Nov. Expl. Hom. apoth.*, t. II, p. 327.

(2) Tibulle, III, *El.* IV.





Fortuna

coiffure favorite d'Apollon. Cette statue est si bien conservée dans tous ses détails, que les cordes de la lyre, formées par des fils d'argent, sont encore intactes.

Nous devons à la vérité de dire qu'on ne s'est pas généralement accordé sur le sujet qui avait inspiré ce bronze. Quelques antiquaires ont été d'avis qu'il représentait un hermaphrodite, et ils ont appuyé leur opinion sur l'arrangement trop recherché de la chevelure, la délicatesse des traits du visage et le développement du bassin.

PLANCHES 23 et 24.

Ce bronze, trouvé à Résine le 1er février 1746, est d'un travail exquis, et doit être sorti des mains d'un excellent maître. Comme toutes les statues qui nous en ont paru dignes, nous l'offrons sous deux aspects. Le gouvernail et la corne d'abondance (1) font reconnaître la Fortune, caractérisée en outre par les attributs groupés sur sa tête. La Fortune non aveugle, *Fortuna videns*, que les païens adoraient par opposition à la Fortune aveugle, *Fortuna cæca*, n'était autre que la Providence, adorée chez les Égyptiens sous le nom d'Isis (2). Alors le lotus,

(1) Buonarotti, *Medaglioni*, p. 224 et suiv.; Vossius, *Idol.*, II, 43 et IX, 41; Antichità di Ercolano, *Bronzi*, tomo I, Bassorilievo, III, p. 263.

(3) Apulée, *Mét.*, XI; la Chausse, *Mus. Rom.*, sect. II, tab. 27, 28, 29, 31 et 32; Beger., *Th. Brand.*, t. III, p. 296; Buonarotti, *loc. cit.* Musée étrusque, t. I, p. 42.

les plumes et le boisseau, qui convenaient à Isis au moins autant qu'à toutes les autres divinités égyptiennes (1), seront très-bien placés sur la tète de la Fortune. L'habit dentelé était porté et par les divinités étrusques et par Isis; le bracelet en forme de serpent, ὄφις τὸ χρυσοῦν περιβραχιόνιον (2), serait mieux placé sur le bras de la Santé, Ὑγιεία, dont le serpent était le symbole; mais il était chez les Égyptiens un des caractères de la puissance divine, et on le trouve souvent dans les mains de leurs idoles, surtout dans celles d'Isis et d'Osiris (3); enfin la Fortune elle-même l'a reçu comme attribut sur une cornaline dans Buonarotti (4), dans une petite idole de la Chausse (5), et dans une statue (6) qui porte cette inscription : *Fortun. omnium. gent. et. deor. Junia. Avilia. Tuch. D. D.* Parmi les ornements de la base, qui sont d'argent, il faut remarquer la tête de bœuf et l'étoile, qui conviennent à Isis, ou à la Fortune (7); on voit souvent la divinité égyptienne représentée avec une tête de vache (8). Le lièvre appartient à Osiris (Bacchus) (9), et à Isis sa sœur.

Les idées des anciens sur la Fortune étaient très-diver-

(1) Pignorio, *Mensa Isacia*; Cuper, *Harp.* Vossius.

(2) Hesychius.

(3) Dans cet ouvrage, Peintures, 1re série, pl. 48.

(4) *Loc. cit.*

(5) *Loc. cit.*, tab. 29.

(6) Spanheim, *Cæsar Julian.*, Pr. p. 97.

(7) Antichità di *Ercolano*, *Bronzi*, t. I, pag. 263, note 35.

(8) Plutarque, *de Is. et Os.*; V. dans cet ouvrage la vignette de la pl. 48, Peintures, 1re Serie.

(9) Plutarque, *loc. cit.*; Diodore, I, 16.



ses, et variaient suivant les systèmes de philosophie. On sent bien que la Fortune, suivant que le cercle de ses attributions était plus ou moins resserré, impliquait la solution des plus grands problèmes qui intéressaient les philosophes : la liberté et la prédestination de l'homme, et l'immutabilité de la Providence formulée par l'invention du Destin. La croyance la plus répandue était que les événements se divisaient en deux catégories : les uns, accidentels, étaient abandonnés à la Fortune, et composaient son empire; les autres, immuables, dépendaient de l'ordre de l'univers, et formaient le pouvoir du Destin (1).

C'est ainsi que l'éclectisme païen conciliait les intérêts de la Fortune et ceux du Destin, ou, pour parler une langue plus neuve, la liberté de l'homme et la toute-puissante justice de Dieu. C'est ainsi que les rhéteurs résolvaient une question qui est de tous les temps comme de tous les pays, et qui a acquis dans les siècles derniers une si grande importance.

PLANCHE 25.

Ces deux bronzes, trouvés à Portici le 3 novembre 1752, sont tellement semblables au précédent, que leur explication se trouve comprise dans ce qui a été dit au sujet de la Fortune.

(1) Plutarque, *de Fort. Rom.*, p. 317; *de sui laude*, p. 542.

PLANCHE 26.

La première de ces deux statues est semblable sous tous les rapports aux trois Fortunes que nous venons de voir. La seconde n'a conservé, de tous les attributs qui distinguent les quatre idoles précédentes, que la corne d'abondance. Le mouvement de son bras et la disposition des doigts de sa main rendent assez probable la supposition qui a été faite qu'un gouvernail lui avait été donné, à elle aussi bien qu'aux autres. L'absence de cet attribut et des ornements de la tête, et la forme de son vêtement, qui diffère des autres, pourraient faire supposer que cette idole représente l'Abondance. Mais les images de la Fortune n'avaient pas une forme si constante et si déterminée, que le gouvernail et les attributs égyptiens fussent indispensables pour lui donner le caractère qui lui convenait. On voyait quelquefois cette divinité tenant d'une main une corne d'abondance, et de l'autre un clou (1); et cette représentation s'accorde avec les vers suivants d'Horace;

> Te semper anteit sæva Necessitas,
> *Clavos* trabales, et cuneos manu
> Gestans ahena (2).

D'autres fois elle avait un sceptre et des ciseaux, et on la

(1) *Mus. Rom.*, sect. II, tab. 28. (2) Horace, I, 35.





voit ainsi sur une médaille de Nerva avec la légende : *Fortunæ Populi Romani* (1). D'autres fois encore on lui donnait une espèce de sphère (2).

On devra peut-être dire que cette Fortune, représentée sans autre attribut qu'une corne d'abondance remplie de fruits, est la Fortune des agriculteurs, à qui un poëte adresse l'allocution suivante :

Te pauper ambit sollicita prece
Ruris colonus (3).

Cette explication sera d'autant plus fondée que la Fortune était comptée au nombre des divinités rustiques (4). Alors elle se confondait sans doute avec Pomone.

PLANCHE 27.

De ces trois Fortunes, la première seulement sera l'objet d'une assez longue explication. Les deux autres ne réclament aucun éclaircissement après ceux que nous venons de fournir aux planches qui précèdent.

Quant à la première, nous arrêterons d'abord notre attention sur le symbole carré qui est placé sur sa tête.

Les provinces, les peuples, les cités, les colonies, les municipes avaient leurs Génies particuliers, et cela de-

(1) Vossius, IX, 31.

(2) Antichità di Ercolano, *Bronzi*, t. II, tav. XXIV.

(3) Horace, *loc. cit.*

(4) Varron, IV, *L. L.*; Columel, X, 316.

vait être, lorsque chaque famille, chaque personne, les maisons, les théâtres, les fontaines et tous les lieux quelconques étaient placés sous la protection spéciale d'une divinité : *Genium dicebant antiqui naturalem Deum uniuscujusque loci, vel rei, vel hominis* (1). Dans une peinture du *Museo Reale* (2) qui fait partie de cet ouvrage, nous avons lu l'inscription suivante : *Genius. hujus. loci. montis* (3).

Si nous en croyons Sénèque, cette divinité tutélaire, ce Génie était du sexe masculin lorsqu'il était invoqué et adoré par un homme; alors il portait le nom de *Genius;* et du sexe féminin lorsqu'il étendait sa protection sur une femme, qui l'appelait *Juno* (4) :

Et per *Junonem domini* jurante magistro (5).

Les Génies des peuples, des dieux et des cités n'avaient pas un sexe qui leur fût particulier; ils étaient représentés tantôt sous la forme d'une déesse, tantôt sous celle d'un dieu. Et c'est à tort qu'Arnobe (6) prétend que le sexe du Génie tutélaire correspondait au genre grammatical du nom qui lui était donné; que le Génie d'un peuple, lorsqu'il avait des formes viriles, était appelé *Genius*, et *Fortuna* lorsqu'il était représenté sous les traits

(1) Servius, *Georg.*, I, 302.

(2) T. III, tav. XXXV.

(3) Voyez aussi Fabretti, *Inscr.*, cap. 2, p. 72 et suiv.; Reines., *Inscr.*, I, 4, 85, Vandal., *de Idol.*, cap. 3.

(4) Sénèque, *Ep.* 110.

(5) Juvénal, II, 98.

(6) Arnobe, III, 6.

d'une femme. Nous avons plusieurs médailles où nous voyons une femme avec l'inscription : *Genio Antiochens.* ou *Gen. col. Antioch.* (1). Ces inscriptions détruisent l'assertion d'Arnobe. Ce qui paraît plus certain, c'est que les Latins ne faisaient aucune distinction entre *Genius* et *Fortuna*, les Grecs entre δαίμων et τύχη (2), quand ils l'appliquaient à la divinité tutélaire d'une cité ou d'un peuple. Nous avons rapporté ces observations préliminaires parce que nous avions l'intention d'en tirer parti pour l'explication de l'espèce de tutulus posé sur la tète de la première de nos Fortunes. Sa forme carrée qui imite une tour suffirait, à défaut d'autre preuve, à nous convaincre qu'il donne à la figure qui le porte le caractère du génie tutélaire d'une cité. En effet nous avons remarqué un tutulus carré sur une médaille d'*Annia Faustina, la bonne fortune de Nicée*, comme nous l'indique l'inscription ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ ΝΙΚΑΙΕΩΝ (3), et sur la tète du génie d'Antioche, figuré par une femme, au-dessous de laquelle on lit : GENIO ANTIOCHENS*ium* (4). La raison assez facile à trouver d'un pareil attribut est contenue dans ces deux vers de Lucrèce :

> Muralique caput summum cinxere corona,
> Eximiis munita locis quod sustinet urbes (5).

(1) Buonarotti, *Medagl.*, p. 243.

(2) Reines., I, 138 ; Sext. Empiricus, *adv. Math.*, IX, 53 ; Herodote, I, 111.

(3) Spanheim, *Cæsar. Julian. Fr.*, p. 97.

(4) T. I, p. 510 et 511, et t. II, p. 734, 735, 746, et T. III, 146, 153.

(5) Lucrèce, II, 606.

La tour sur la tête de la Fortune est peut-être encore le sens de la qualification de φερέπολις, *porteuse de la ville*, donnée par Pindare à cette divinité (1).

A tout ce que nous venons de dire pour prouver que notre Fortune est le génie tutélaire d'une cité, nous allons ajouter encore de puissantes considérations prises de l'inscription écrite autour de la base, et que nous avons donnée sur une bande au-dessous de la statue, pour qu'on pût la lire en entier : PHILEMONIS. SECV. MAG. GEN. C. Nous la compléterons et nous l'expliquerons de plusieurs manières. D'abord nous lirons *Philemonis secundarum* (partium) *magistri genio coloniæ ;* et nous traduirons : *Philémon, maître des seconds rôles, au génie de la colonie.* Ce sens nous a été suggéré par deux autres inscriptions, l'une trouvée à Pompéi dans le temple d'Isis, ainsi conçue : C. NORBANI. SORICIS. *SECUNDARUM.* MAG. PAGI. AUG. FELICIS. SUBURBANI. EX. D. D. LOC. D., et l'autre que l'on trouve dans Fabretti (2) : P. CORNELIUS. P. F. ESQ. NIG. *TERTIARUM*. HIC. SITUS. EST. Le mot *partium* que nous avons ajouté pour l'intelligence de la phrase, et qui doit l'être pour celle des deux autres citées à l'appui, est sous-entendu par Pline (*Spinter* secundarum, tertiarumque *Pamphilus*) (3), et par Valère Maxime (4); mais Cicéron l'écrit dans la phrase suivante : *Ut in actoribus græcis fieri videmus, sæpe illum, qui est*

(1) Plutarque, *de Fort. Rom.*
(2) *Inscr.*, p. 33, n. 165.
(3) Pline, VII, 12.
(4) IX, 14, n. 4.

secundarum aut tertiarum partium, *quum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum submittere, ut ille princeps quam maxime excellat* (1). Un commentateur (2) a soin de nous faciliter l'intelligence de cette phrase en nous enseignant « que la comé-
« die a cinq actes, c.-à-d. qu'elle est jouée sur la scène
« à cinq reprises; que l'acteur *primarum partium* est ce-
« lui qui paraît le plus souvent dans les actes, et que les
« deux autres sont appelés *personæ secundarum et ter-*
« *tiarum*, en raison de la part plus ou moins active qu'ils
« prennent à la représentation. » Cette explication est si vraie que Térence, dans le prologue de *Phormion*, voulant nous prévenir que sa comédie a emprunté son titre au nom du personnage qui joue le rôle principal, dit expressément :

> Quia *primas partes* quis aget, is erit Phormio
> Parasitus, per quem res agetur maxime.

Cette distinction des premier, second et troisième rôles est faite aussi par Ménandre : Πράττει δ' ὁ κόλαξ ἄριστα πάντων, δεύτερα ὁ συκοφάντης, ὁ κακοήθης τρίτα λέγει. *Le premier rôle joue l'adultère, le second joue le fourbe, et le troisième le malin* (3). Nous avons déjà raconté l'histoire du théâtre chez les anciens, et nous avons dit par quels degrés successifs la tragédie, sous Sophocle, parvint à

(1) *Div. in Verr.*, 15.
(2) Asconius Pedianus.
(3) Stob., *Serm.*, 104.

posséder trois acteurs (1). Il en fut de même de la comédie, à laquelle Lucien (2) compare la calomnie. Elle a trois acteurs comme la comédie : le calomniateur, le calomnié, et celui auprès de qui la calomnie voit le jour : τριῶν δ' ὄντων προσώπων, καθάπερ ἐν ταῖς κωμῳδίαις. Horace lui-même prohibe l'intervention d'un quatrième rôle :

.... Nec *quarta* loqui persona laboret.

Lorsqu'il arrivait qu'un quatrième personnage était nécessaire à l'intrigue, on l'admettait, mais à la condition expresse qu'il serait muet et ferait seulement acte de présence. On l'appelait κωφὸν πρόσωπον. L'on a beaucoup disserté sur la condition des acteurs chez les Grecs et chez les Romains. On a prétendu qu'en Grèce les histrions ne pouvaient paraître en public que lorsqu'ils avaient atteint l'âge de trente ans (3); mais ce fait paraît controuvé. Il n'y avait qu'une différence entre les acteurs grecs et les acteurs romains, c'est que ceux-ci étaient déshonorés et infâmes à tel point qu'ils ne pouvaient porter les armes pour la défense de la patrie (4) (les acteurs des Atellanes étaient seuls exceptés de cette interdiction rigoureuse) (5); tandis que les premiers étaient respectés à l'égal des autres citoyens. Aussi Démosthène (6) ne re-

(1) Diogène Laerce, *in Plat.;* Aristote, *Poet.*, cap. 6; Suidas, in Σοφοκλῆς.

(2) *De Cal.*, 6.

(3) Petit, *L. L. Att.*, t. 1, § 31 et suiv.; *ibid.* Wesseling.

(4) L. 1 et L. 2, § ult. *de his qui not. inf.*

(5) Valerius Maximus, II, 1.

(6) *De Legat.* et *Pro cor.*

proche pas à Eschine d'avoir été histrion, seulement il le raille sur son peu de mérite, qui ne lui permettait de remplir que les troisièmes rôles, ὡς ἀδοκιμώτατον τῶν ὑποκριτῶν ἐν τριτῇ τάξει καταριθμεῖν. Comme on le voit, la division des rôles et des emplois en trois catégories existait chez les Grecs, qui appelaient πρωταγονιστής le premier rôle, δευτεραγονιστής le second, et τριταγονιστής le troisième (1). Les premiers rôles s'appelaient aussi πρωτολόγοι, parce qu'ils ouvraient la scène et parlaient avant les autres (2). Les mimes étaient rangés aussi dans une espèce de hiérarchie; les plus forts, *primæ partes*, créaient seuls les gestes et les attitudes, qui étaient imités par les mimes les moins adroits et les moins estimés (3). Ceux-ci jouaient les seconds rôles, *secundæ partes.* Peut-être encore les mimes qui rendaient par leurs gestes les paroles des acteurs étaient appelés, pour cette raison, *mimi secundarii :* ils jouaient en second, *secundas agebant*. Dans tous les cas, l'étymologie du mot latin *secundas agere*, imiter (4), et du mot grec δευτεριάζειν (5), paraît empruntée à l'art théâtral.

Nous voilà donc bien fixés sur ce que nous devons entendre par le mot *secundarum* que nous lisons dans l'inscription qui nous occupe. Passons au mot *MAGistri*. Le *magister* n'était pas seulement celui qui enseignait un art

(1) Pollux, IV, 124, et VI, 165.

(2) Aristote, *Polit.*, 7, in fine.

(3) Horace, I, *Ep.* XVIII, 10; Suétone, *Calig.*, 57.

(4) Cicéron, *Brut.*, 69; Sénèque, III, *de Ira*, 8.

(5) Aristophane, *Eccl.*, 630; Boulenger, *de Th.*, I, 7; Gronovius, *Observ. in script. eccl.*, cap. 25.

et une science. Ce mot désignait encore celui qui avait la direction d'une chose tant sacrée que profane. Nous trouvons *magistri Fani, magistri augustales, magistri Jovis, Junonis, Feroniæ, Egeriæ, minervales, Genii, Larum;* ce n'était autre chose que des prêtres. Nous connaissons aussi *magistri vici, pagi, fontis, horreorum, arcæ scriniorum, magister odorarius, magistra ornatricum, magister astiferorum, magister publicus haruspicum, magister collegii fabrum, collegii aurificum, corporis utriclariorum* (1); c'étaient autant de magistrats, de dignitaires, ou de fonctionnaires publics. Il y avait enfin *magistri factionum, magistri plausus* (2). Le *didascalus*, διδάσκαλος, était le maître de la scène, *magister scenæ;* le *magister secundarum* sera donc le chef des seconds rôles, celui qui les dirigeait et occupait la première place parmi eux. Mais, dans un sens allégorique, *magister secundarum* ou *secundus* sera pour nous synonyme de *sumagister* (3), ou *promagister*, sous-maître; c'était le titre que prenait celui qui remplissait les fonctions du maître, soit absent, soit empêché. Une inscription de Gruter vient à l'appui de notre explication; elle est ainsi conçue : *Promag. vice. M. Juli. Gessi. Bassiani, mag.* (4). Il paraît d'ailleurs que, dans les municipes et dans les colonies, les décemvirs et les autres magistrats se distinguaient par les noms de *primus* et de *secundus*.

(1) Gruter, Reines., Gori, Muratori, Maffei, *Mus. ver.*, p. 145.

(2) Argoli, ad Panvin., *de Circ.*, II, 16.

(3) Gruter, XXXII, 10, CXX.

(4) CXXII.

L'initiale *C.* nous a semblé tenir lieu du mot *coloniæ*, et un grand nombre d'inscriptions nous prêtent sur ce point leur autorité. Entre autres, nous citerons les deux initiales *C.D.*, dont Reinesius a fait *Colonia Dertosa* (1).

Le cas du mot *Philemonis* peut sembler étrange, et il est vrai de dire que le plus souvent le nom de celui qui fait une offrande ou un don est écrit au nominatif; mais on peut sous-entendre *donum* (2), δῶρον (3), χαριστήριον (4). Ainsi sur un marbre de Muratori on lit : *Quintillæ. L. Herutii. Donum. Veneri* (5).

Cette objection disparaîtra lorsque nous proposerons de lire notre inscription de la manière suivante : *Philemonis secundarum magistri genio*, et de la traduire ainsi : *Au génie de Philémon, maître des seconds rôles*. Ce ne serait pas le premier exemple que nous aurions d'une dédicace faite au génie d'un simple particulier (6). Les affranchis et les esclaves eux-mêmes recevaient quelquefois cet honneur insigne. Voyez dans Cuper (7) : *Genio Pasiclenis. Attali. servi.* et *Phœbus. ser. genio. ipsius. D. D.* (8).

Enfin on pourrait lire aussi : *Philemonis secutorum magistri genio : Au génie de Philémon, maître des* secuti. Les *secuti* étaient une espèce particulière de gladiateurs (9),

(1) Reines., II, 40, et I, 51.
(2) Reines., I, 133.
(3) Idem, 291.
(4) Idem, I, 133.
(5) Muratori, *Inscr.*, p. 122.
(6) Spon, *Misc. er. ant.*, p. 101.
(7) *Mon. ant.*, p. 232.
(8) Cuper, *Inscr. Don. cl.*, I, 142, p. 50.
(9) J. Lipse, *Saturn.*, II, 7.

dont le chef portait le nom de *magister* ou de *doctor* (1). Une autre espèce de gladiateurs, du nom de *samnites* (2), était aussi sous la conduite et la direction d'un *magister* (3).

PLANCHE 28.

Nous remarquerons la couronne radiée et la patère, attributs d'une des deux statuettes représentées dans cette planche. Isis fructifère, καρποτόκος (4), avait une corne d'abondance à la main et une couronne radiée sur la tête (5). Dans les inscriptions on lui donne le nom de reine, *regina*, et Apulée la confond avec Junon. La patère lui convient aussi comme à toutes les autres divinités. Cette statuette sera donc Isis fructifère, ou la Fortune, que Gruter appelle *Regina* (6).

PLANCHE 29.

Ce marbre est mutilé. Il a été retiré des fouilles d'Herculanum sans tête et sans bras; mais une statue de Claude, semblable à celle-ci, a été trouvée aux fouilles de Véies; et c'est d'après elle que dans le *Museo Borbonico* on a

(1) Fabretti, p. 234, n. 613.
(2) Cicéron, III, 23, *de Orat.*
(3) Tertullien, *ad Mart.*, 1.
(4) Epigramme de l'Anthologie, 26, cap. 12, lib. IV.
(5) *Th. Br.*, t. 3, p. 300.
(6) Gruter, LXXVIII, 7, 8.

BRONZES





MARBRES

Marmor



Claudius

restauré le marbre tronqué qui fait le sujet de cette planche. Claude, car c'est lui qu'on s'est accordé à reconnaître dans ce fragment, est assis sur un siége délicatement travaillé. La partie supérieure de son corps est nue ; un manteau tombe de son épaule gauche et couvre de ses larges plis les cuisses et la jambe droite. La jambe gauche est nue et posée plus en avant.

Les antiquaires ont remarqué que les grands hommes revêtus par les siècles païens du caractère de la divinité sont les seuls qui ont eu l'honneur d'être représentés assis, et dans une attitude qui indiquait le repos et l'immobilité, dont les dieux avaient acquis le privilége dans l'imagination des artistes anciens. Si l'on trouvait que l'empereur Claude n'est pas assez positivement indiqué dans cette statue colossale, il faudrait toujours supposer qu'elle a été faite en l'honneur d'un des Césars, qui, jusques à Constantin, reçurent les honneurs divins.

Cette statue restaurée n'aurait pas dû peut-être se trouver comprise dans notre collection, où nous nous sommes fait un devoir de reproduire les monuments antiques tels qu'ils sont, bien ou mal conservés, sans jamais admettre aucune correction, ni aucune collaboration due à l'art moderne. Mais nous tenions à n'omettre, au moins sciemment, aucune statue d'Herculanum et de Pompéi, et nous avons donné ce marbre tel que nous l'avons trouvé dans le *Museo Borbonico* (1). Enfin cette statue nous a

(1) Volume IV, pl. 36.

semblé d'autant plus digne de figurer dans ce recueil, que c'est la première qui ait été découverte à Herculanum.

PLANCHE 30.

Ce serait encore ici le cas de présenter les mêmes arguments que nous avons fait valoir au sujet de la planche qui précède, pour nous justifier d'avoir mêlé une restauration à nos planches, copie exacte des monuments d'Herculanum et de Pompéi. Cette statue colossale est restaurée aussi. Comme à la précédente, il lui manquait la tête et les bras, c'est-à-dire les parties les plus propres à nous révéler le sujet. Comme elle enfin, elle est sortie des premières fouilles d'Herculanum. Le style de la sculpture, qui se rapporte aux beaux temps de Rome, et un camée antique où l'on voit Auguste divinisé, dans une attitude semblable à celle du personnage qui a inspiré le ciseau de l'auteur de cette statue, ont porté à croire que c'est un Auguste qui nous est parvenu ainsi endommagé et mutilé. Il est majestueusement assis sur un siége, dont les pieds sont particulièrement soignés. Sa main droite est appuyée sur son genou; la gauche est élevée et tient un sceptre. Une grande draperie descend de son épaule gauche, et le laisse nu de la tête jusqu'aux cuisses. C'est ainsi que les artistes ont coutume de draper Jupiter. Puisque nous sommes forcés de nous

MARBRES

Marmor



Augustus



Esculape

tenir dans le vague des suppositions, il n'en coûtera pas davantage de voir ici une restauration de l'apothéose d'Auguste.

PLANCHE 31.

On ne saurait faire remonter aux temps reculés de la plastique (1) la jolie statuette en terre cuite que nous publions dans cette planche. Cette figure révèle plus de connaissance du dessin et plus d'habileté d'exécution qu'on ne doit en attribuer aux artistes qui ne confiaient leurs compositions qu'à l'argile, et ne connaissaient pas encore le grand art d'imprimer en caractères plus durables, sur le marbre et sur le bronze, les productions de leur génie. On ne saurait davantage ranger ce petit monument dans la classe des statues d'argile qui, dans un temple d'Achaïe dédié aux dieux majeurs, représentaient les divinités principales du paganisme (2), ni le placer à côté des travaux en craie qui ornaient le temple de Bacchus à Athènes, où l'on voyait Amphictyon recevant les dieux à sa table hospitalière (3), ni enfin le mettre sur la même ligne que les terres cuites de Thésée précipitant Scyron dans la mer, d'Aurore enlevant Céphale (4), et les nombreux sujets de ce genre qui avaient valu à un quartier

(1) Pline, lib. XXXIV, cap. 7; XXXV, cap. 12.

(2) Pausanias, VII, 22.

(3) Pausanias, I, 2.

(4) Idem, ibid., 3.

d'Athènes le nom de Céramique (1) (κεραμεύω, manier l'argile). Quel que soit le mérite de notre statue, il n'est pas assez grand pour la faire considérer comme un des produits du siècle d'or de la Grèce. Elle peut tirer son origine d'un bon original grec, mais elle doit être attribuée à l'époque où les traditions de l'art hellénique étaient négligées.

L'argile fut toujours employée par les sculpteurs anciens : elle le fut d'abord exclusivement à toutes les autres matières dont la dureté semblait défier les moyens de l'art, et se soustraire au génie souverain de l'homme. Dans la suite, et lorsque le marbre et le bronze parurent offrir de puissantes garanties d'immortalité, sa malléabilité, et, s'il est permis de s'exprimer ainsi, sa complaisance à revêtir toutes les formes qu'on voulait lui donner, la firent adopter pour l'exécution des modèles de statues et de bas-reliefs. Pline nous assure qu'après Lysistratus on ne se hasarda jamais à sculpter des statues, ni des bas-reliefs, avant d'avoir fait un modèle en argile (2). C'est ainsi que tous les sculpteurs ont toujours procédé depuis, à l'exception de Michel-Ange, qui travaillait quelquefois le marbre sans modèle, ce qui a fait dire qu'il maniait le marbre comme l'argile. Les artistes athéniens étaient dans l'usage d'exposer, dans les jours de fête, leurs ouvrages en terre les plus estimés, pour profiter sans doute du jugement impartial du public, et tenir compte de ses critiques lors-

(1) Pline, XXXV, 12. (2) Pline, XXXV, 12.

qu'ils auraient à les exécuter en marbre ou en métal (1). Du reste, les anciens ne professaient pas pour les terres cuites le même dédain que nous. Ils les estimaient à l'égal des marbres et des bronzes. Les modèles du célèbre Arcésilaüs avaient un très-grand prix (2), et lorsque Jules César conduisit à Corinthe la colonie qui devait relever de ses ruines cette malheureuse cité, on cherchait parmi les œuvres d'art ensevelies sous les décombres les ouvrages d'argile avec autant d'intérêt que ceux qui étaient de bronze (3).

Revenons à notre statue. Elle est d'une grandeur peu ordinaire, et conservée aussi parfaitement que possible. Lorsqu'on la retira des fouilles de Pompéi, on put remarquer des traces d'une teinte rouge qui lui avait été donnée. Ces traces ont disparu à présent. On serait assez disposé à croire qu'elle était destinée à être jetée en bronze. Cependant cette conjecture semble démentie par la destination que notre terre cuite avait reçue. On l'a trouvée à Pompéi dans un petit temple, derrière l'allée qui conduit à la place du grand théâtre; et l'on a dû penser qu'elle y recevait les hommages d'une assemblée peu fortunée, qui n'avait pas pu faire exécuter en marbre l'objet de son culte.

Cette statue peut, à la première vue, être prise pour un Jupiter. Cependant, lorsqu'on l'examine avec soin, on

(1) Dicearc., *Georg.*, pag. 9.
(2) Pline, *loc. cit.*
(3) Strabon, *Georg.*, lib. 8.

cherche en vain le regard serein et majestueux du roi de l'Olympe, la sublime douceur de sa physionomie dont le sourire calmait les tempêtes :

> Jupiter hic risit, tempestatesque serenæ
> Riserunt omnes risu Jovis omnipotentis (1)...
>
> Vultu quo cœlum tempestatesque serenat (2)...

les poils de la lèvre supérieure, qui, tout en suivant les contours et les angles de la bouche, se mêlent et se confondent sur son menton avec les boucles de sa barbe majestueuse, enfin l'arrangement habituel de son manteau, qui, attaché ou jeté sur l'épaule gauche, descend sur son dos et couvre, à partir des cuisses, la partie inférieure de son corps. Au lieu de tout cela, on trouve dans notre statue des yeux assez petits, des traits qui expriment un âge déjà avancé, les poils de la lèvre supérieure arqués et presque détachés de la barbe, enfin une draperie jetée sur l'épaule gauche et disposée de manière à couvrir la figure tout entière à l'exception de la poitrine et du bras droit. Esculape, petit-fils de Jupiter, avait la majesté et la noblesse du roi de l'Olympe. Comme lui, il ceignait d'une couronne de chêne l'épaisse chevelure qui ombrageait son front. Ce sera donc le dieu d'Épidaure que nous reconnaîtrons dans la figure publiée dans cette planche.

(1) Ennius apud Servium, *ad Æn.*, I. (2) Virgile, *Æn.*, I, 259.

8



Les deux Camilles

PLANCHE 32.

Ce bronze, trouvé aux premières fouilles de Portici, est d'un très-joli travail. Il représente un bel adolescent, dont les cheveux, bouclés et arrangés avec beaucoup de soin, sont couronnés de feuillage tressé avec une bandelette qui tombe sur chaque épaule. Son vêtement relevé à la ceinture laisse ses genoux à découvert. Ses bras nus sortent des demi-manches de sa tunique. Une de ses mains porte un petit seau, que les Latins appelaient *situla*, et qui servait aux sacrifices et aux repas. L'autre porte un *flabellum* ou un aspersoir, ou un autre instrument de ce genre. C'est sans doute un camille qui est le sujet de cette statue. Les Romains appelaient *camilli*, camilles, les ministres des cérémonies sacrées (1). Suivant Servius, ils étaient toujours dans la fleur de la jeunesse (2), et appartenaient aux premières familles de Rome, où l'on avait pris l'habitude d'appeler *camilli* et *camillæ* les enfants des deux sexes, parce qu'ils étaient destinés à remplir un jour les fonctions de ministres sacrés. On employait aussi le mot *camillus* dans l'acception plus générale du mot *minister* (3), et c'est ainsi que Mercure, le messager des dieux,

(1) Festus in *Flaminius*; Servius, *Æn.*, XI, 243; Denys d'Halicarnasse, II, p. 93; Macrobe, *Sat.*, III, 8.

(2) *Georg.*, I, 101.

(3) Festus in *Flaminius*.

est appelé *Cadmus* et *Cadmilus* (1), que Bochart dérive de l'arabe חדם, *chadama*, servir; חדמאל, *chadmel*, signifie serviteur de Dieu (2).

Les ministres des dieux devaient être jeunes, sains, et sans aucune difformité (3), et posséder les mêmes qualités que les victimes :

Victima labe carens et præstantissima forma (4).

On les choisissait aussi parmi les jeunes gens de la beauté la plus parfaite : Ἐπαινῶ δὲ καὶ αὐτὸ τὸ κάλλος, καὶ γὰρ ἐν ταῖς εὐανδρίαις τοὺς καλλίστους ἐκκρίνουσι, καὶ τούτους πρωτοφέρειν ἐπιτρέπουσιν (5). Ainsi à Élis on ouvrait un concours pour la beauté, et le premier des jeunes gens qui l'avait emporté sur les autres par les charmes de leurs corps, portait les ornements du dieu, le second la victime, et le troisième les liqueurs pour le sacrifice (6). On couronnait les vainqueurs de myrte et de bandelettes (7). *Jupiter adolescent* et *Hercule sans barbe* avaient des statues dont le culte était confié au plus beau de tous les adolescents; et, lorsque la barbe commençait à ombrager le menton du jeune ministre, on le remplaçait par un autre plus jeune qu'on élisait pour lui succéder (8). Enfin on faisait un si grand cas de la beauté dans toutes

(1) Lycophron, v. 162 et 219; *ibid.* Tzetzès.

(2) Bochart, *Georg.*, I, 12, p. 396.

(3) Apollonius, *Arg.*, I, 406, et le scoliaste; Potter, *Arch.*, II, 3; Hesychius in Ἀφελής.

(4) Ovide, *Mét.*, XV, 130.

(5) Athénée, XIII, 2, p. 565.

(6) Athénée, *loc. cit.*

(7) Athénée, XIII, 9, p. 609.

(8) Pausanias, VII, 24.

les fonctions sacrées qu'à Athènes, dans les fêtes de Minerve, dont les cérémonies étaient réglées par une loi, les vieillards qui portaient en main des rameaux étaient choisis parmi les plus beaux.

Jamais la beauté physique ne reçut un culte plus général et plus fervent que dans les siècles de l'antiquité grecque. Sans doute l'adoration de la forme était un matérialisme grossier, mais aussi combien une religion pareille devait favoriser le développement des arts! combien ils devaient enfanter de chefs-d'œuvre, les artistes qui naissaient avec l'instinct du beau idéal, et dont la piété s'adressait à des idoles, types de la perfection! L'enthousiasme des Grecs pour la beauté est tout dans ce vers du poëte :

Καὶ τὸ καλὸν φίλον ἐστὶ, τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί (1).

« Ce qui est beau nous est cher, rien ne nous est cher de ce qui n'est pas « beau. »

Quant à la beauté que l'on exigeait chez les ministres du culte païen, on en trouve plusieurs raisons. La première et la plus naturelle est que la grâce et l'harmonie qui régnaient dans tous les détails des pompes païennes devaient se retrouver aussi sur le visage des prêtres, organes des mortels, dépositaires de leurs vœux, instruments de leurs sacrifices. Dans une époque où la régularité

(1) Homère, *Il.* ϰ', 474 ; *ibid.* Eustathe.

de la forme avait été divinisée dans plusieurs types, la vénération réclamait la beauté; les prêtres devaient se concilier la bienveillance, et, comme on l'a dit,

> Formosa facies muta commendatio est (1).

Enfin les Grecs et les Romains attribuaient à leurs dieux leurs propres passions. Ganymède fut enlevé pour sa beauté; la perte de la bataille de Cannes fut attribuée par les habitants pieux de l'Italie à la jalousie de Junon qui ne put pardonner au consul Varron d'avoir confié la garde du temple de Jupiter Capitolin à un jeune homme d'une beauté remarquable (2). Cette explication des qualités physiques requises pour les fonctions sacrées est corroborée par quelques superstitions antiques écloses dans des cerveaux ardents et dans des âmes ouvertes aux impressions les plus vives. On croyait, dit Athénée (3), que les dieux intervenaient et assistaient en personne aux fêtes instituées en leur honneur, et aux festins qui suivaient les sacrifices (4). Alors il fallait leur offrir tout ce qui pouvait captiver leurs affections; et la mythologie tout entière, comme aussi l'étude des mœurs antiques, nous sont une preuve que la beauté des camilles était une séduction adroitement imaginée. Enfin il aurait été par trop bizarre que les dieux, qui donnaient la beauté (5),

(1) P. Syrus.

(2) Valer. Maxim., I, 1, 16.

(3) VIII, 16, p. 363.

(4) Homère, *Od.*, η', v. 204; *Il.*, α', v. 424; Potter, *Arch.*, II, 4; Lucien, *de Sacr.*, 9; Arnobe, VII, 2.

(5) Homère, *Il.*, ζ', 156; Lucien, *Char.*, 6; Horace, I, *Ep.* IV, 6; Ovide, *Art d'aimer*, III, 103.



Drusus

MARBRE

Marmor

54



l'eussent refusée à leurs ministres, et, en suivant cette croyance, on peut dire que la grâce du corps devait être considérée tout naturellement comme la manifestation de la volonté céleste pour le choix des ministres sacrés, et comme le symbole de leur élection.

PLANCHE 33.

Ce marbre, de grandeur naturelle, représente une belle figure d'adolescent, dont les formes non idéales se rapportent à quelque personnage célèbre de l'antiquité. Le jeune homme, dont cette statue nous a transmis le portrait en pied, paraît avoir atteint à peine sa vingtième année, autant qu'on peut en juger à la fraîcheur des traits de son visage, et surtout à la barbe naissante qui ombrage ses lèvres, ses joues et son menton. Il est nu, à l'exception des cuisses voilées par un petit manteau, dont la couleur rouge peut encore être distinguée en certains endroits; sa main gauche tient un parazonium. Ce monument, rapproché de plusieurs médailles, a été généralement pris pour une figure de Drusus, fils de Tibère (1).

PLANCHE 34.

Nous offrons encore ici une restauration d'un marbre

(1) *Museo Borbonico*, t. III, tav. 38.

trouvé à Herculanum. La statue qui fait le sujet de cette planche est certainement, telle que nous la voyons ici, c'est-à-dire avec la tête, les mains et les attributs dont on les a accompagnées, une représentation de Thalie, Muse de la comédie. La composition de cette figure, sa tunique agencée avec grâce, les manches attachées sur la partie supérieure du bras avec de petits boutons, son manteau, qui de l'épaule gauche vient la couvrir sur le devant, ressemblent, il est vrai, à d'autres statues de Thalie, et ont pu autoriser, jusqu'à un certain point, le sculpteur moderne qui s'est chargé de la restaurer, à le faire dans ce sens. Alors le bâton pastoral et le masque comique devenaient les attributs nécessaires de la Muse de la comédie; mais ce qui nous semble dépourvu de vérité, c'est le mouvement mélancolique qu'on a donné à la tête. En vain on prétexterait l'expression qui en rejaillit sur la figure entière. Ce que l'on doit observer avant tout lorsqu'on se hasarde à restaurer des figures antiques, ce sont les traditions de l'art dont les œuvres nous arrivent imparfaites et mutilées par le temps. Et l'on conviendra avec nous que, si l'expression de la sensibilité, de la tristesse et de la langueur, est toujours déplacée dans la restauration de la figure d'une divinité grecque, romaine ou égyptienne, dont le caractère, a dit un auteur moderne (1), était l'immobilité la plus parfaite, elle est un véritable contre-sens sur les traits de Thalie, dont la tristesse et la mélancolie ne sauraient être le caractère.

(1) Madame de Stael, *Corinne*.













Merkur

PLANCHE 35.

Deux marbres occupent cette planche.

Le premier est un guerrier mort, dont l'attitude forcée indique qu'il a dû expirer dans le spasme de la douleur. Sa tête, couverte d'un bonnet phrygien, tombe sur sa poitrine; son bras gauche, armé d'un bouclier, est ramené sur le dos; la jambe gauche est retirée, et la droite assez vigoureusement tendue. Sa chaussure et son vêtement sont d'une forme assez singulière; une épée recourbée gît encore près de la main droite.

Le second représente un guerrier assis, blessé au côté gauche. La douleur est exprimée sur les traits de son visage, il semble près de perdre connaissance. Il est tout nu à l'exception de la tête protégée par un casque. On aura remarqué sans doute que son attitude ressemble à celle du gladiateur mourant du Capitole.

PLANCHES 36, 37, 38 et 39.

Une chose qu'il faut observer, pendant que nous nous occupons des bronzes sortis des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, c'est qu'il n'est parvenu jusqu'à nous aucune des statues de bronze dont le mérite et la perfection ont été célébrés par les auteurs anciens. Plusieurs

étaient dues à Polyclète, à Silanion, à Pythagore, à Lysippe et à d'autres fameux statuaires, et, de tous ces chefs-d'œuvre, il ne nous est pas permis aujourd'hui d'en admirer un seul; nous avons été plus heureux pour les marbres. Nous avons l'Hercule Farnèse, l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis, etc. Cette différence, qui peut sembler à la première vue l'effet d'un des nombreux caprices du hasard, reçoit pourtant une explication assez naturelle, lorsqu'on songe d'abord aux incendies des cités antiques et particulièrement de Rome; ensuite à l'ignorance et à l'avidité des barbares, qui ne voyaient dans les plus beaux ouvrages en bronze qu'une matière qui pouvait être employée par eux à d'autres usages bien autrement utiles que la représentation de dieux et de héros qu'ils ne connaissaient pas. Plusieurs Mercures de bronze étaient comptés au nombre des chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Pline fait mention de ceux de Polyclète, de Naucis, de Céphisodore et de Pisicrate (1). De quelque main que soit sorti celui qui figure dans les planches 36, 37, 38 et 39 de ce recueil, il est certainement, pour la délicatesse et la perfection du travail, le plus remarquable de tous les bronzes antiques que nous connaissons. Nous disons plus, il peut être comparé avec avantage aux plus beaux marbres de l'antiquité. Aussi nous avons cru devoir l'offrir sous quatre aspects différents.

(1) Pline, XXXIV, 8.

Le messager des dieux semble se reposer après une des missions importantes dont on le chargeait. Il a des ailes aux pieds; une de ses mains serre encore le fragment d'un objet qui a été mutilé et sur lequel nous ne pouvons offrir que des conjectures. C'était sans doute un caducée ou peut-être un volume comme on en voit un dans la main d'un Mercure du *Musée de Florence* (1). Cet attribut était interprété en pareil cas comme un symbole des lettres et des sciences, dont ce dieu était l'inventeur et le patron, ou bien encore il indiquait le livre sur lequel il devait inscrire les âmes des morts qu'il conduisait à Caron (2).

Le rocher sur lequel il est assis est une restauration toute moderne. On n'a pu retrouver le piédestal ou la base qui le portait. Nous avons déjà parlé du prix que ce bronze remarquable a pour nous. Aux éminentes qualités qui le distinguent il faut joindre encore la singularité d'une attitude qui n'est pas ordinairement donnée à Mercure, le plus actif et le plus occupé des dieux. Les artistes anciens se sont accordés généralement à le représenter debout, et à cette règle qu'ils se sont faite on ne peut opposer, autant que nous pouvons le savoir, que trois exceptions. La première est une statue de Mercure assis sur un rocher avec des ailes aux talons et une bourse à la main (3). La seconde est fournie par une

(1) Mus. de Flor., *Stat. et Gemm.*, t. I, tav. LXIX, n. 4.

(2) Lucien, *Catap.*, 5.

(3) *Thes. Brand.*, t. III, p. 236.

médaille de Tibère qui a pour revers Mercure assis sur un promontoire. La troisième est le bronze qui fait le sujet de cette planche (1). Le messager des dieux avait donné son nom à un promontoire de la côte d'Afrique (2). Il est bien reconnu aussi que les temples et les statues de ce dieu étaient le plus souvent érigées sur des hauteurs (4). Alors on doit donner un sens ironique à ces deux vers de l'Anthologie :

Οὐ γὰρ ὀρειοχαρὴς ὧ'ρμᾶς, οὐδ' ἀκρολοφίτας
Τὸ πλεῦν δ' ἀτραπιτοῖς ὧ' νερ ἀρεσκόμενος (4).

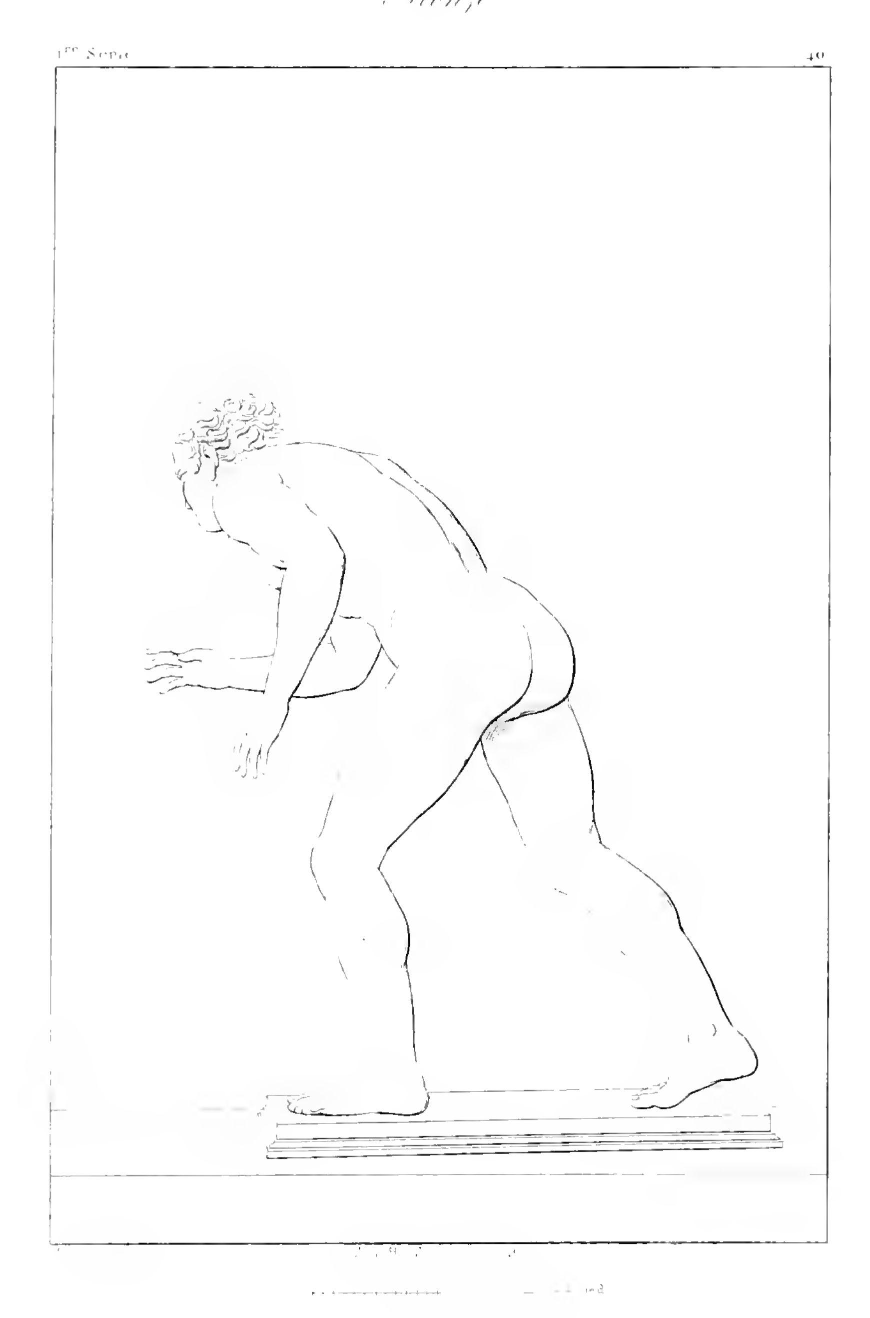
« Je ne suis point Mercure qui chérit les montagnes et les collines, j'aime « les chemins en plaine. »

On sait aussi que ce dieu reçut le nom de *Cyllenius* parce qu'il était né et qu'il avait été élevé sur une montagne d'Arcadie appelée Cyllène (5).

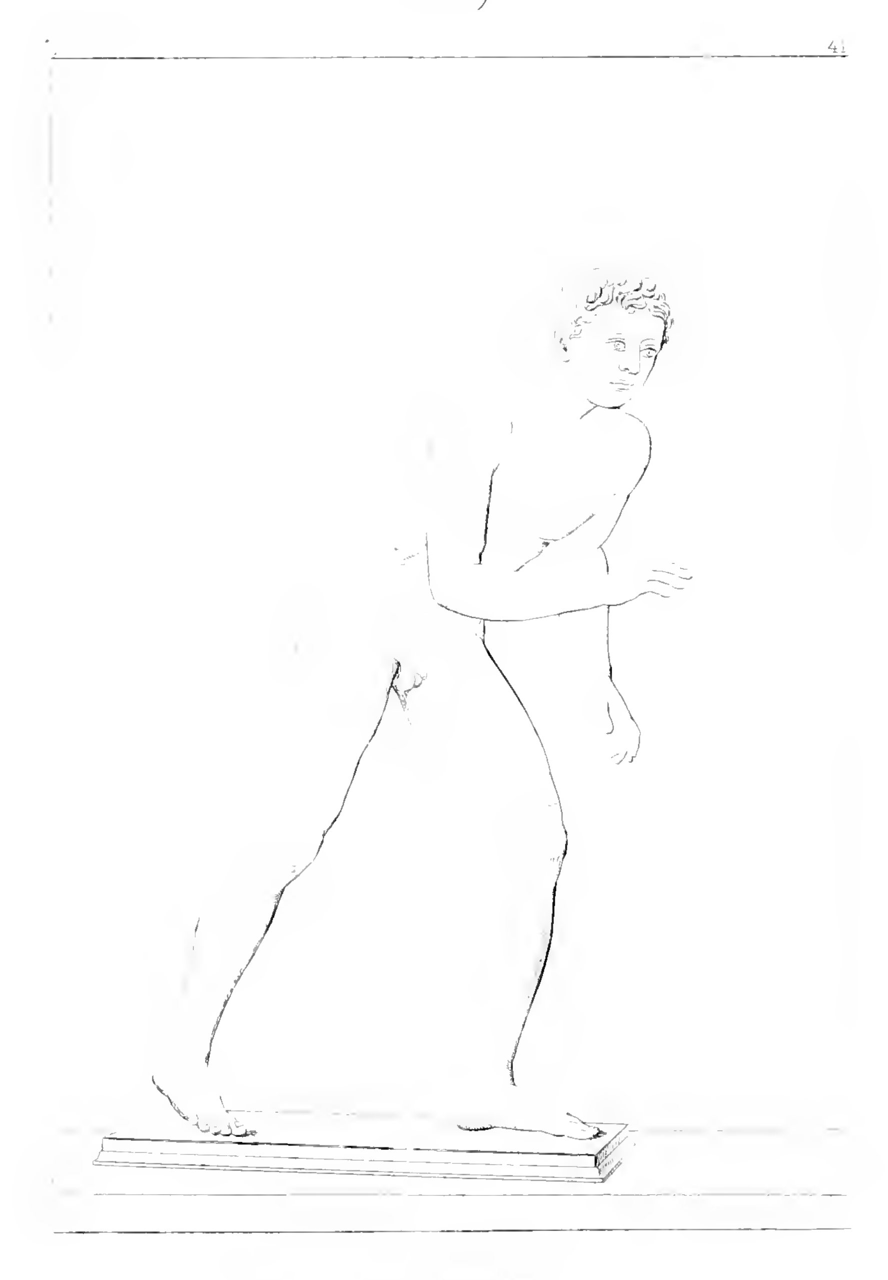
Hic primum paribus nitens Cyllenius alis
Constitit : hinc toto præceps se corpore ad undas
Misit avi similis (6).
Vobis Mercurius pater est, quem candida Maïa
Cyllenæ gelido conceptum vertice fudit (7).

Enfin, et pour bien établir ce rapport qui existait entre Mercure et les lieux élevés et escarpés, il faut rappeler

(1) *Thes. Brand.*, t. III, p. 92.
(2) Beger, *id.* *id.*, *loc. cit.*
(3) Beger, *id.* *id.*
(4) Anthologie, IV, 12 ; *Épigr.* 116.
(5) H. Étienne, in Κυλλήνη ; Eustathe, *Il.* β', v. 110, p. 299 ; Pausanias, VIII, 16, et Servius, *Æn.*, IV, 252.
(6) Virgile, *Æn.*, IV, 252.
(7) *Ibid.*, VIII, 139.



Kaempfer



Kempfer

ces mots d'Homère : ὅθι ἑρμαῖος λόφος ἐστίν (1); « où est la colline de Mercure? » ce qui a été expliqué par Eustathe et tous les scoliastes de la manière qui suit. Ces érudits ont pensé que les mots λόφος ἑρμαῖος signifiaient les monceaux de pierres formés par les voyageurs qui étaient dans l'usage de jeter une pierre en l'honneur de Mercure. Cette coutume était pratiquée non-seulement dans les plaines, mais encore sur les collines. Isidore (2) donne au mot *Mercurius* le sens d'un amas de pierres sur le sommet des collines (3) : *Mercurius, lapidum congeries in cacumine collium.*

PLANCHES 40 et 41.

Les deux bronzes qui figurent dans cette planche sont grands comme nature, et ont été trouvés en 1754 aux excavations de Portici. Ils représentent deux jeunes gens entièrement nus dont l'attitude, c'est-à-dire la tête basse, le cou retiré vers les épaules, le corps incliné, les mains et les bras disposés pour en venir aux prises, indique bien évidemment des lutteurs. On doit remarquer leurs formes sveltes et robustes à la fois, une grâce et une délicatesse qui n'ont pourtant rien d'efféminé Nous aurions trop à faire si nous voulions, à propos de ces deux bronzes, exposer sommairement tout ce qui a été dit sur

(1) Homère, *Od.*, π' 471.

(2) *Gloss.*

(3) Aleand, *Tab. Hel.*, p. 723, l. V, *Antiq. Rom.*, Otton, *de Tut. viar.*, P. I, c. IX, p. 173.

l'exercice et la lutte chez les anciens. Nous nous bornerons à quelques généralités, et nous donnerons seulement les détails et les particularités qui nous ont semblé dignes de fixer l'attention et de piquer la curiosité.

Il paraît que les Romains durent à Néron la construction de leur premier gymnase qui, se trouvant réuni à l'établissement des bains publics, fut compris sous la dénomination générique de *Thermes* (1). Ce n'est pas à dire pourtant que l'art de la gymnastique, chez les Romains, n'ait été cultivé qu'à partir du règne de cet empereur. Les particuliers avaient déjà dans leurs maisons de campagne des lieux spécialement destinés aux exercices du corps... *Nec putant se habere villam, si non multis vocabulis retineant græcis, quum vocent particulatim loca* παλαίστραν, etc. (2). Ce que Varron appelle ici *palæstra* reçoit de Pline (3) et d'Ulpien (4) le nom de *sphæristerium* et de Sénèque (5) celui de *ceroma*. Soit que la *palestre* ait été une importation de la Grèce en Italie, comme le veut Horace :

> Psallimus et *luctamur* Achivis doctius unctis (6),

soit qu'elle ait été une création indigène qui remontait jusqu'aux premiers peuples du Latium (7); il est certain que cet exercice acquit dans l'Italie une importance telle

(1) Suétone, *Ner.*, 12; Dion, LXI, 17; Mercurialis, *A. G.*, I, 6 et 8.

(2) Varron, *R. R.*, II, in princip.

(3) Pline, II, *Ep.* 17. V, *Ep.* 6.

(4) Ulpien, L. 16, *Mandati.*

(5) *De brev. vit.*, 12.

(6) Horace, II, *Ep.*, I, 33.

(7) T. Live, I, 15; Athenée, IV, 13, p. 154.

que toutes les cités eurent bientôt des édifices publics destinés à la course, à la lutte, à la balle, et à tous les jeux qui pouvaient donner au corps de la vigueur, de la souplesse et de la grâce. Il était tout naturel aussi que les artistes s'exerçassent à représenter les attitudes qui leur semblaient présenter le corps humain sous l'aspect le plus avantageux, et que ces ouvrages fussent employés à la décoration des gymnases. On pourra donc supposer avec quelque apparence de raison que ces deux lutteurs figuraient dans un gymnase d'Herculanum.

La palestre n'était pas un exercice destiné seulement à développer les forces physiques et à procurer tous les avantages que la lutte pouvait fournir dans les diverses circonstances de la vie. Le but que la danse se propose d'atteindre chez les modernes, c'est-à-dire l'aisance des mouvements, la souplesse et l'agilité des membres, la palestre se les proposait aussi (1). Dans les gymnases et dans les palestres, les jeunes gens apprenaient à marcher et à se mouvoir avec grâce, καὶ περιπάτοις, καὶ κινήσεσιν εὐρύθμοις (2). Aussi Quintilien (3) n'hésite pas à conseiller à l'orateur de prendre pour les gestes des leçons des maîtres de palestre, et d'avoir recours pour le maintien aux professeurs de cet art qu'Horace honore du nom de *decora* (4).

Dans les gymnases il y avait une palestre spécialement

(1) Athénée, XIV, 6, p. 629.
(2) Plutarque, *Quæst. Roman.*, t. II, p. 274.
(3) I, *Inst. Orat.*, II.
(4) I, *Od.*, X.

destinée aux enfants; on l'appelait *Ephebeum* (1). Ainsi les jeunes Grecs, après avoir reçu les premiers principes des lettres et de la musique, étaient confiés au maître du gymnase, qui devait donner de la force à leurs membres et les rendre aptes à la guerre et à toutes les autres fonctions de la vie (2); en un mot pour que, grâce à ses soins, les enfants tinssent bien leurs corps, ἔχειν εὖ τὸ σῶμα (3). Chez les Spartiates, les jeunes filles devaient aussi s'exercer à la gymnastique. Et à ce sujet les auteurs se trouvent en désaccord sur un point qui n'est pas sans importance dans l'étude des mœurs antiques. S'il faut en croire les uns, les jeunes filles et les jeunes gens, entièrement nus, s'exerçaient ensemble et en public aux mêmes jeux (4), et un poëte tragique (5) trouve, dans cet usage, la cause de l'impudeur et de l'immoralité des femmes de Sparte. Martial a dit aussi :

. . . . Aut libidinosæ
Ledæas Lacedæmonis palæstras (6).

S'il faut en croire Athénée (7), le même usage existait dans l'île de Chio (8). D'autres auteurs non moins recommandables, et parmi eux Xénophon, disent au con-

(1) Vitruve, V, 11; Aulis, *de Gymn.*, 2.

(2) Platon, *Protag.*, p. 199.

(3) Platon, *Amator.*, p. 5, D.

(4) Properce, III, *Eleg.*, 12; Ovide, *Epist.*, XVI, 149.

(5) Euripide, *Androm.*, v. 595 et suiv.

(6) IV, 55, v. 6.

(7) XIII, 2, p. 566.

(8) Plutarque, in *Lyc.*; Platon, *de Rep.*, V, p. 459.

traire, et expressément, que les hommes s'exerçaient entre eux et les femmes entre elles, πρὸς ἀλλήλας (1).

Ce qui est bien certain, et ce qui ne peut souffrir aucun doute, c'est que la nudité était une condition requise pour les jeux du gymnase. Ce fut même à cette circonstance que les lieux destinés aux exercices du corps durent leur nom de *gymnase*, (γυμνός, *nu*). Ce fut aussi la cause pour laquelle Solon avait interdit sous peine de mort l'entrée des palestres pendant les heures où les enfants prenaient les leçons de gymnastique. Aussi trouvons-nous souvent dans les comiques grecs des plaisanteries adressées aux philosophes qui tournaient continuellement autour des gymnases où s'exerçaient les jeunes gens (2). Comme si les institutions les plus utiles devaient toujours avoir leur côté vicieux, il faut reconnaître que les habitudes de pédérastie durent leur origine à l'admiration de la beauté des enfants dont la nudité, dans les palestres, avait été d'abord un spectacle public. Des formes, dont la grâce et la délicatesse naïves étaient rehaussées encore par les leçons d'un art enchanteur, éveillèrent des désirs et des passions que la nature semblait avoir proscrits (3). Si l'on veut se faire une idée du prix que les anciens attachaient à la beauté des adolescents, il faut se rappeler une anec-

(1) Xenophon, *Lacedæm. Resp.*, p. 675.

(2) Aristophane, *Nub.*, 199, ibid. le scoliaste, 969 et suiv.; *Vesp.*, 1020; *Pac.*, 761.

(3) Plutarque, *Quæst. roman.*, p. 274.

dote que nous devons à Cicéron. Zeuxis ayant demandé aux Crotoniens qu'on lui montràt les plus belles jeunes filles pour qu'il pût choisir un modèle à une figure d'Hélène, fût conduit dans la palestre, où on lui dit en lui faisant voir une multitude d'enfants de la plus insigne beauté : « Pour te faire une idée de la beauté de nos jeunes « filles, tu n'as qu'à jeter les yeux sur ces enfants. Nos « jeunes filles sont leurs sœurs (1). » Enfin, et pour bien saisir la fàcheuse influence que les gymnases exercèrent sur les mœurs antiques, il suffira de faire remarquer que le mot *ephebeum* désignait à la fois les lieux où la jeunesse se livrait aux jeux de la palestre, et les maisons infàmes qui servaient de théàtre à la débauche la plus dévergondée. On en peut dire autant du mot ἡδητήριον, qui avait les deux mèmes significations (2). Nous ne voulons pas en finir avee cette planche sans dire que les mots palestre, παλαίστρα, et πάλη, lutte, ont paru dériver du mot πάλαι, *anciennement* (3), ee qui a fait supposer que la lutte devait remonter à l'antiquité la plus reculée et précéder dans l'ordre des temps les autres exercices du corps, la course, le pugilat, le disque, etc.

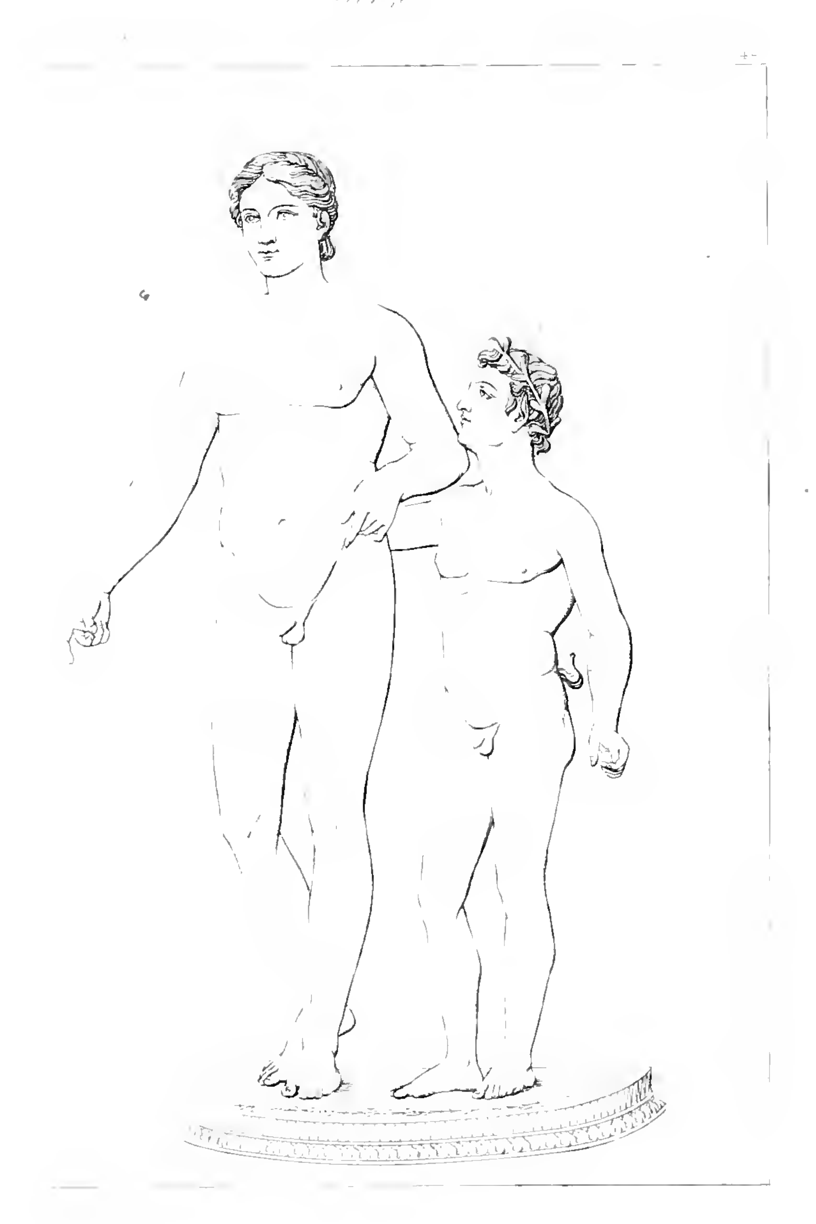
Quant à un grand nombre de détails curieux sur la lutte, que notre cadre ne pouvait renfermer, nous renvoyons aux traités spéciaux de Mercurialis, Fabri, Jou-

(1) Cicéron, *de Juven.*, II, 2.

(2) Athenée, X, 7, p. 425 ; Hésychius ; Herodote, II, 133 ; Eustathe, *Il.*, Y', p. 1205.

(3) Plutarque, II, *Symp.*, 4.

BRON[illegible]S



bert, et aux dissertations de Burette et Gédoyn, comprises dans les tomes I, IV et XI des mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

PLANCHE 42.

Ce groupe en bronze fut trouvé en 1812 avec beaucoup d'autres objets, dans une grande chaudière placée au milieu de la première pièce d'une maison de Pompéi. On put remarquer sur les deux figures les traces et la marque d'un tissu de toile. Cette singulière circonstance, comme aussi le lieu non moins singulier où l'on avait trouvé ces deux idoles, firent supposer qu'un Pompéien surpris et effrayé par les premiers symptômes de la terrible éruption, enveloppa dans une toile la statue de sa divinité, et la jeta avec ce qu'il avait de plus précieux dans une chaudière qu'il avait sans doute l'intention de dérober à la lave; mais que, l'éruption étant devenue plus intense, il abandonna son trésor pour ne pas être embarrassé dans sa fuite.

Les deux statues qui forment ce groupe, de 26 pouces de haut, n'ont pas de caractère, et il est difficile de se décider sur les sujets qu'elles représentent. L'opinion la plus accréditée est celle qui se prononce en faveur de Bacchus et de son génie Ampélus. Le fils de Sémélé est encore dans la fleur de l'âge. Ampélus, dont le front est ceint d'un rameau de pin, est à sa gauche, et le re-

garde avec attention. Il est vrai de dire que les formes gracieuses de la figure principale, les traits féminins de son visage, l'arrangement de sa chevelure et l'absence de tout attribut caractéristique pourraient bien faire naître des doutes sur la qualité et sur le nom que nous lui avons assignés; mais il est bien reconnu, et on en trouve des preuves fréquentes dans cet ouvrage, que le principal attribut de Bacchus était la forme féminine des traits, ce qui était la cause que les anciens l'appelaient « une jeune fille parmi les jeunes hommes (1). » De toutes les autorités qui nous viennent à la mémoire, nous citerons seulement une ligne qui renferme en elle seule tout ce que nous pourrions dire :

Trahitque Bacchus virginis tener formam.

Les esprits qui ne se contenteraient pas de ce que nous avons dit en faveur de Bacchus pourront découvrir dans nos deux figures un hermaphrodite et un faune; la plus petite des deux idoles qui nous occupent se prêtera volontiers à une pareille explication. Les oreilles du bouc, la couronne de pin et la queue qu'on aperçoit derrière son dos étaient les attributs des faunes. Cette concession n'exclut pas cependant notre première explication; car le génie Ampélus était de la race des faunes, fils de Silène, et il portait une petite queue (2). Il faut dire en-

(1) Aristid., *in Baccho*.

(2) Nonnus, *Dionys.*



Electra and Orestes

core qu'on voit rarement des faunes aussi gracieux et aussi délicats que la plus petite de nos deux figures. On ne saurait tirer aucun argument de la guirlande de laurier qui décore la base. Le laurier convenait à Bacchus (1) et à beaucoup d'autres divinités.

Ce groupe est d'un joli travail. Les yeux sont incrustés en argent.

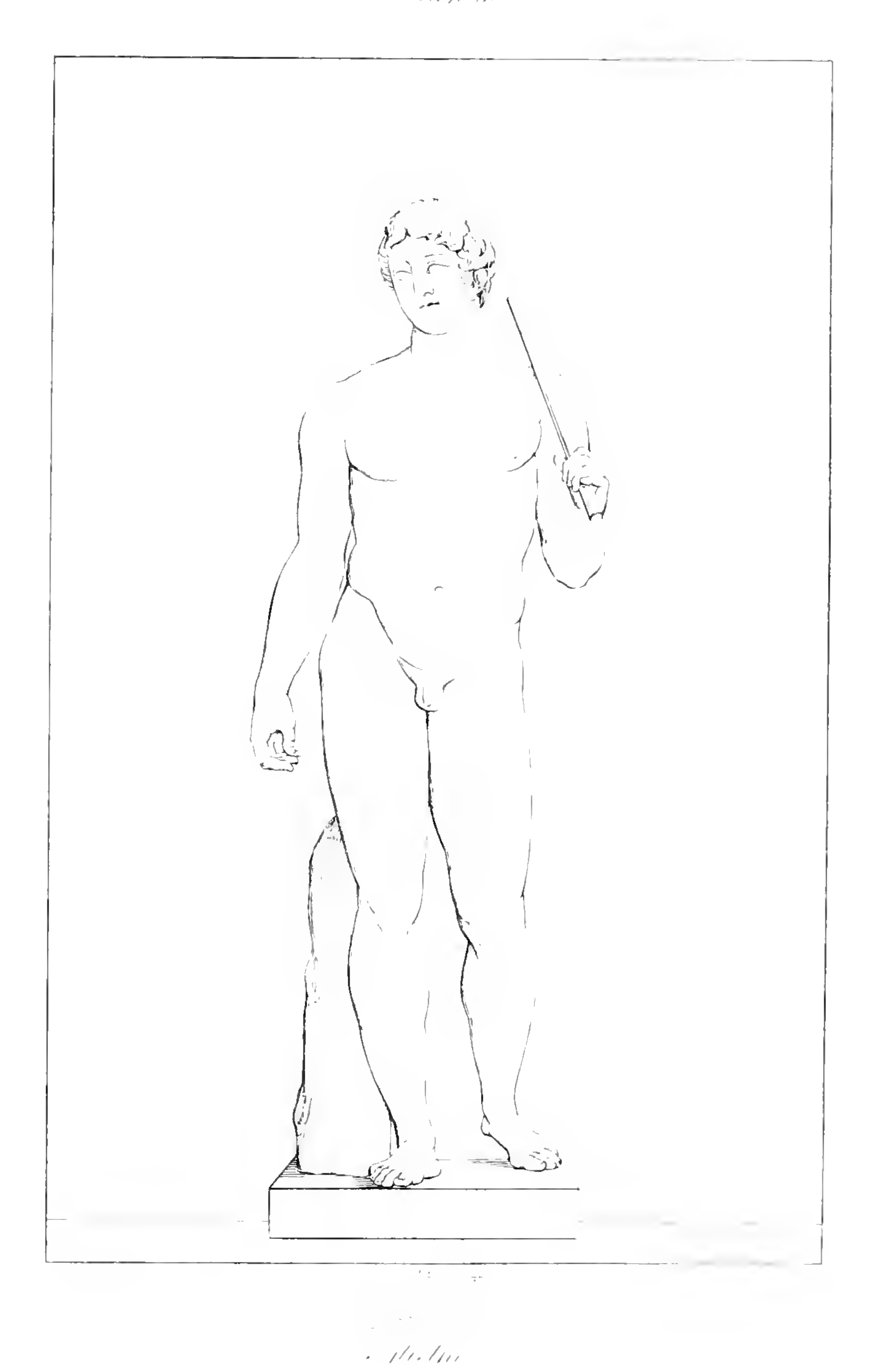
PLANCHE 43.

L'histoire des Atrides est trop populaire, elle nous a d'ailleurs trop souvent occupés dans le cours de cet ouvrage pour que nous ayons besoin d'exposer le crime de Clytemnestre et d'Égisthe et la vengeance d'Oreste. Dans ce groupe on a cru voir Électre et son frère s'entretenant près de la tombe de leur père et songeant aux moyens d'apaiser le sang d'Agamemnon qui crie vengeance. Ils sont debout l'un à côté de l'autre. Électre a le front ceint d'un diadème; elle est vêtue à la grecque; sur son bras droit est jeté l'un des bouts de son manteau, qui lui descend le long du dos et vient couvrir le bras gauche. Sa tunique est retenue à la hauteur des hanches par une étroite ceinture qu'on voit rarement dans les statues antiques. Oreste est entièrement nu. Il n'a d'autre marque distinctive que le diadème qui retient les boucles de ses cheveux.

(1) Homère, *H. in Bacch.*, v. 9

On comprendra sans doute que l'explication que nous venons de donner de ce groupe ne repose sur aucun fondement bien solide. Aussi on aura à la considérer non point comme une assertion, mais comme une hypothèse qui s'appuie sur les observations suivantes. On a remarqué dans les deux figures l'expression des sentiments divers qui devaient animer le fils et la fille d'Agamemnon; chez l'un et chez l'autre, une profonde mélancolie et l'incertitude sur la réussite de leurs projets de vengeance, et chez Oreste la résolution bien arrêtée d'apaiser l'ombre de son père. Enfin leur attitude a pu faire supposer qu'on a voulu les représenter près de la tombe d'Agamemnon. Ils sont un peu inclinés en avant, et Oreste montre de la main gauche le monument funéraire dont la vue réveille sa douleur et rallume son courroux. Électre s'appuie sur l'épaule de son frère, dont elle écoute les discours qu'elle approuve par son silence.

Ce groupe a reçu une autre explication que nous croyons devoir rapporter, quoiqu'elle paraisse bien moins fondée encore que la première. On a voulu voir, dans les deux figures, Ptolémée Soter, huitième roi d'Égypte, et Cléopâtre, son épouse troisième fille de Ptolémée Philométor. Les médailles qui ont été invoquées à l'appui de cette opinion nous semblent produire un résultat tout à fait contraire. Nous ne trouvons pas dans notre groupe la coupe de visage qui distingue la famille des Ptolémées, et les médailles de Ptolémée Soter et de Cléopâtre n'offrent rien de semblable aux physio-



nomies de ces deux statues de marbre. Sans aller jusqu'à dire que les deux figures de marbre qui nous occupent ont un je ne sais quoi de la famille des Atrides, il est certain qu'elles ont entre elles une grande ressemblance dans la forme des traits du visage et tout à fait ce qu'on est convenu d'appeler un air de famille. De plus, on peut trouver dans leur mélancolie le caractère d'une douleur invétérée, et dans leur attitude le doux abandon qui convient entre un frère et une sœur. On pourra remarquer aussi que le visage de la jeune fille accuse un âge plus avancé que celui du jeune homme. Enfin, et surtout pour exclure une interprétation vicieuse, il faut reconnaître que le style de la sculpture est plus ancien que Ptolémée Soter. Cela ressort bien évidemment de la sévérité des formes, des plis rectilignes de la tunique d'Électre, et de la symétrie des boucles de cheveux. Ce sont là des caractères infaillibles qui indiquent une haute antiquité grecque, et qui donnent à notre groupe un prix inestimable.

PLANCHE 44.

Voici une belle figure dont les membres respirent la vigueur, dont la tête est remplie de vivacité et d'expression, et dont tout l'ensemble est empreint de noblesse et de majesté. Il est assez probable que cette statue est une copie d'un bon original grec, et qu'elle repré-

sente un de ces athlètes qui avaient mérité par leurs exploits les honneurs divins, comme Philippe de Crotone, et Entimius de Locres, à qui l'on érigea des monuments magnifiques et qu'on adora comme des héros et des dieux (1).

L'athlète, puisque telle est la qualité que nous donnons au personnage en l'honneur duquel cette statue fut érigée, a reçu l'attitude d'un homme qui marche. Entièrement nu, il porte une haste sur son épaule et s'avance pour conquérir les lauriers promis au vainqueur. Son visage, plus mélancolique que son action ne devait le faire supposer, semble plaindre le malheureux adversaire qu'il va combattre. Cette statue ne fut retirée qu'en morceaux des fouilles d'Herculanum; depuis elle a été rétablie avec beaucoup d'habileté, et on n'a pas eu à déplorer la perte du plus petit fragment.

PLANCHE 45.

Les circonstances de la découverte de la statue de bronze que nous offrons dans cette planche sont assez curieuses pour que nous les rapportions. Cette figure fut un des produits les plus précieux des premières fouilles entreprises en 1817, à Pompéi, sous le règne de Charles III. Elle fut trouvée près du forum, non loin d'un

(1) Herodote.



Apollon

buste de Diane, qui aura sa place dans notre collection. Lorsqu'elle vit le jour, on regretta vivement qu'un monument d'un travail si exquis et d'une composition si gracieuse n'eût été obtenu que mutilé et privé d'un pied et de ses bras. Plusieurs mois s'étaient déjà écoulés depuis sa découverte, et l'on avait pris le parti de se consoler de ce qui manquait à ce bronze par l'admiration des beautés qu'il avait conservées, lorsqu'un chasseur, à la poursuite d'un renard, s'étant introduit dans une poterne des murs de la cité antique, se heurta sur un pied et deux bras de bronze. Il en donna avis aux employés des fouilles, qui recueillirent ces fragments et les envoyèrent au Musée royal, où ils trouvèrent leur place. Ils s'adaptèrent parfaitement à la statue découverte quelques mois auparavant et la complétèrent telle que nous l'offrons ici. On a lieu de s'étonner que dans les fouilles de Pompéi il arrive parfois que les fragments d'un même monument soient recueillis épars et disséminés à d'assez grandes distances. Cependant cette singularité reçoit une explication assez naturelle. Il est incontesté que Pompéi, après la mémorable catastrophe de son engloutissement, fut fouillée par les anciens eux-mêmes. Leurs travaux et leurs recherches se faisaient au moyen de travaux souterrains, qui leur servaient à s'introduire dans les édifices. Comme il n'était pas facile d'extraire ainsi les objets d'une dimension colossale, ou même d'un poids et de proportions assez ordinaires, on a pensé que les anciens s'étaient avisés de les réduire en morceaux et

de retirer par fragments ce qu'ils ne pouvaient avoir entier et d'une seule pièce. On comprend encore qu'il pouvait fort bien arriver que de nouveaux obstacles, la difficulté de les surmonter, et le peu de ressources financières et mécaniques des gens qui s'adonnaient à ce genre de travail ont dû amener plusieurs fois la suspension des fouilles, et que les explorateurs ont dû renoncer à extraire même les fragments des monuments qu'ils avaient brisés.

Revenons à notre statue. Nous avons dit qu'elle fut trouvée près d'une demi-figure de Diane; nous devons ajouter que cette demi-figure et la figure en pied que nous donnons ici sont du même style et du même travail. Nous en avons conclu que ces deux ouvrages avaient été faits dans le même but et avec la même intention, et que, si le buste représente Diane tirant de l'arc, la statue doit représenter Apollon dirigeant ses flèches sur les enfants de Niobé. L'artiste avait voulu sans doute montrer le fils et la fille de Latone vengeant l'injure qu'une mortelle orgueilleuse n'avait pas craint d'adresser à leur mère. L'attitude de notre Apollon, tout à fait pareille à celle de l'Apollon du sarcophage du *Museo Pio Clementino*, donne beaucoup de poids à notre supposition. Quoi qu'il en soit, le fils de Latone est ici, comme partout, d'une beauté remarquable; ses formes gracieuses paraissent dans toute leur nudité, une petite draperie ceint une partie de son dos et couvre ses deux bras. Ses beaux cheveux, divisés et jetés négligemment à droite et à gauche, tombent sur son cou et sur ses épaules.

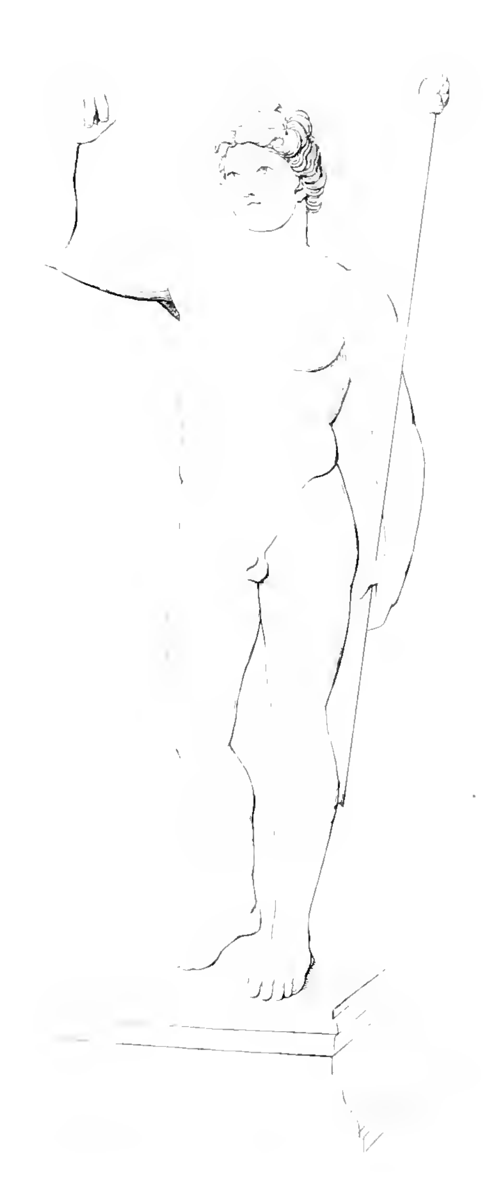


PLANCHE 46.

A l'occasion d'une des planches précédentes nous avons dit que Bacchus était jeune et beau, et que les poëtes l'appelaient « une jeune femme parmi les jeunes gens, un jeune homme parmi les jeunes filles », καὶ γὰρ ἐν ἠϊθέοις ἐστι κόρη, καὶ ἐν κόραις ἤϊθεος (1). Les mythologues en donnent une assez mauvaise raison : ils prétendent que Bacchus jeune, beau et sans barbe, signifie que le vin bu avec modération donne la force et la beauté. Aristide ajoute à la citation que nous lui avons empruntée, que le vieillard se rajeunit en buvant : καὶ ὁ γέρων ἀνηβήσει, καὶ κίεται κινοῦντος τοῦ θεοῦ.

Les poëtes louaient beaucoup la chevelure de Bacchus, qu'ils appellent χρυσοκόμης (2), ἁβροκόμης (3), *aux cheveux d'or, aux cheveux fins*. A ce sujet un érudit (4) gourmande vivement les artistes modernes qui donnent au fils de Sémélé les formes communes d'un vieil ivrogne. Le Bacchus de cette planche n'est point au-dessous, pour sa beauté et la délicatesse de ses formes, de l'idée que nous en ont transmise les poëtes. Sa chevelure est arrangée avec un soin tout particulier et d'une façon assez

(1) Aristide, *H. in Bacch.*, p. 53.
(2) Hésiode, *Théog.*, 947.
(3) Anthologie, I, 38.
(4) Bronckusius, ad Tiball., I, 4, 34, p. 239; II, 3, 35.

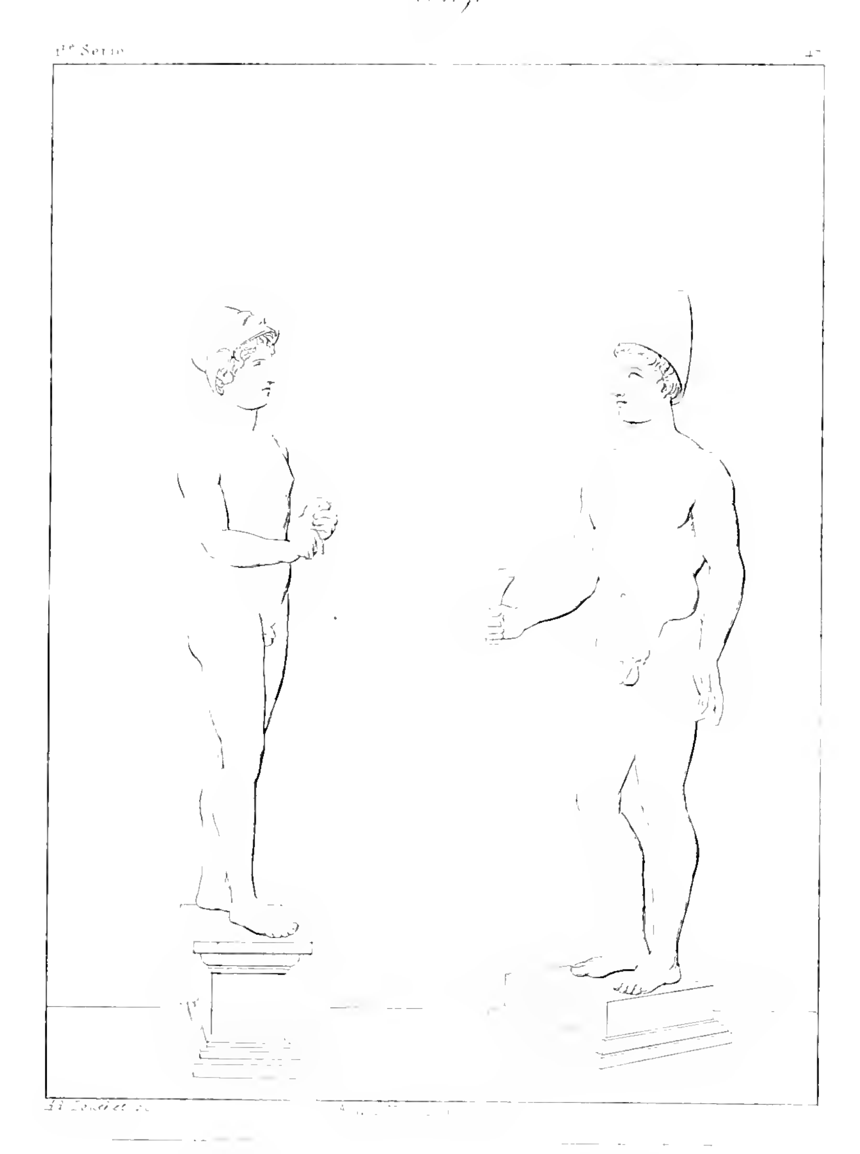
singulière. Sa main gauche est armée d'un thyrse, sa main droite tenait sans doute une coupe ou un autre objet.

PLANCHE 47.

Deux statues de bronze ont été reproduites dans cette planche.

La première nous a semblé une idole du dieu Mars, du « valeureux jeune homme, » γενναῖος νεανίας, comme l'appelle Lucien (1). Il est nu, et sa tête est armée d'un casque simple et sans aucun ornement, qu'Homère nomme ἄφαλος τε καὶ ἄλοφος (2), *sans cône et sans crête*. L'épithète de χρυσοπήληξ δαίμων, *dieu au casque d'or*, que lui donne Eschyle (3), ne lui conviendrait pas dans cette circonstance. La position de ses mains indique qu'il tenait une lance, son attribut favori. C'est du mot *curis*, lance, que les Sabins donnèrent à Mars le nom de *Quirinus* (4), qui fut adopté par les Romains. Les Grecs et les Sabins adorèrent aussi ce dieu sous le nom d'*Euyalius*, Ἐνυάλιος. Nous ne devons pas laisser ignorer pourtant que les anciens eux-mêmes ne s'accordaient pas sur l'existence d'une seule et même divinité qui aurait été appelée tour à tour, Ἄρης, *Arès*, Ἐνυάλιος, *Euyalius*, *Mars* et *Quiri-*

(1) *Deor. Concil.*, XV, 3.
(2) Homère, *Il.*, K, v. 258.
(3) *Sept. Theb.*, v. 108.
(4) Servius, *Æn.*, I, 292; Vossius, *Etym. in* Ensis



Mars *Catia*

nus. Quelques-uns voulaient que ces quatre noms désignassent autant de dieux dont les attributions étaient à peu près les mêmes, et qui présidaient aux combats (1). Sophocle (2) et Aristophane (3) disent expressément qu'Arès et Enyalius étaient deux êtres indépendants l'un de l'autre. Le scoliate d'Aristophane (4) va même plus loin; il prétend qu'Enyalius était le fils d'Arès. Alors il nous serait bien facile d'expliquer pourquoi les figures que l'antiquité nous a transmises, et que nous désignons par le nom vulgaire de *Mars*, ont reçu quelquefois les traits délicats de l'adolescence, et d'autres fois les formes viriles et la barbe épaisse de l'âge mûr. Cependant on a avancé (5) qu' Enyalius était fils de Saturne et de Rhéa, ce qui exclurait toute identité de ce dieu avec le dieu Mars ou Arès (6).

L'origine du mot *Mars* a beaucoup occupé les étymologistes (7). On a trouvé dans les langues orientales le mot מערה, *mahara*, que les Septante ont traduit par μαρρά, et qui veut dire, *un champ de chiendent.* Cette étymologie singulière est expliquée par Festus (8) de la manière suivante : Gradivus *Mars appellatur, quia* gramine *sit ortus : quod interpretantur, quia corona graminea in re militari maximæ est honorationis.* « *Mars est appelé* Gra-

(1) Denys d'Halicarnasse, II; *Ant. Rom.*, p. 112.

(2) *Ajax*, 179.

(3) *Pac.*, 456.

(4) *Loc. cit.*

(5) Eustathe, I, 333, IV, 521, p. 944, I, 55.

(6) Hésiode, *Theog.*, 922.

(7) Vossius, II, *Idol* 13, et 33; Brunings, *Ant. Græc.*, XVII, 37, u a.; Gales ad Phurnut., *N. D*, 21.

(8) In *Gradivus.*

divus, *parce qu'il est né du chiendent; ce qui peut être interprété par l'honneur insigne qu'une couronne de chiendent attribuait aux exploits guerriers.* » C'est aussi l'explication que Servius (1) et Ovide (2) donnent à une fable qui certainement ne peut avoir eu cours chez les Grecs, dont la mythologie était très-explicite sur la naissance de Mars attribuée à la coopération de Jupiter et de Junon. Il sera donc prudent de donner une origine étrusque au mythe que nous rapportons. On croyait à Rome que Junon, irritée contre Jupiter qui avait produit Minerve sans son intervention, fut trouver la nymphe Chloris, dont elle réclama les conseils. Cette nymphe montra à la reine des dieux une plante qu'elle n'avait qu'à toucher pour devenir enceinte. On a dit aussi que le dieu des combats avait reçu le nom de Mars, parce qu'il dirige les hommes, *mares*, dans les combats *Mars ab eo quod* maribus *in bello præest* (3). On a rapproché encore le mot *mars* des mots *mamers*, *mamercus*, *mamertini*. Une dernière observation terminera ce que nous avons à dire de la figure qui nous occupe. On peut remarquer que notre statue a la poitrine plus développée et le sein plus relevé qu'on ne le voit d'ordinaire chez les adolescents. Cette forme particulière nous confirme dans l'explication que nous avons donnée. La poitrine de Mars était le type d'une organisation vigoureuse :

Nemo est feroci pectorosior Marti (4).

(1) *Æn.*, I, 296.
(2) *Fast.*, V, 229.
(3) Varron, *L. L.*, lib. IV, p. 20.
(4) *Priap.*, carm., 35.

Æquas Herculeos jam juvenis toros
Martis belligeri pectore latior (1).

Passons à la seconde statue de cette planche. Son explication exigera aussi quelque développement. Un de ces Génies ou de ces dieux connus dans la Fable sous le nom de *Cabires*, et dont il est rare de trouver des figures dans les collections des monuments antiques, a été représenté sous la forme d'un adolescent coiffé d'un bonnet d'une forme assez singulière et tenant un ciseau de la main droite. On ne doit pas s'étonner si le plus souvent nous sommes réduits à nous contenter de suppositions lorsque nous avons à expliquer des sujets mythologiques. Il nous est bien permis d'hésiter et d'adopter une neutralité prudente entre les versions nombreuses que peuvent recevoir une seule et même figure, un seul et même attribut, quand nous voyons les auteurs de l'antiquité soulever eux-mêmes d'une main tremblante le voile qui couvrait les mystères des religions anciennes, et entendre, chacun à sa manière, les mythes obscurs dont ils n'avaient pas toujours la clef. La mythologie était la science des récits et des images allégoriques qui avaient rapport aux dieux. La théologie s'occupait de connaître et d'étudier la nature et l'essence de ces mêmes divinités. La première était ouverte à tous, au peuple comme aux savants; la seconde n'était accessible qu'aux philosophes, aux prêtres et aux initiés.

(1) Sénèque, *Hippol.*

Tous les auteurs sont d'accord sur ce point. Écoutons Plutarque : « Lorsque le choix du roi d'Égypte tombait sur un « guerrier, il était aussitôt associé au sacerdoce, et on l'ins- « truisait de cette philosophie secrète dont la plupart des « dogmes sont enveloppés de fables et d'allégories... Lors « donc que vous entendrez toutes les fables que les Égyp- « tiens racontent des dieux, lorsqu'on vous dira qu'ils « ont erré sur la terre, qu'ils ont été coupés par morceaux « et qu'ils ont éprouvé beaucoup d'autres accidents sem- « blables, ressouvenez-vous de ce que je viens vous dire, « et ne pensez pas que tout cela soit arrivé (1). L'ancienne « physiologie (λόγος φυσικὸς), non-seulement des Grecs, « mais des barbares, n'était autre chose qu'une explica- « tion de la nature enveloppée de fables, une théologie « mystérieuse cachée sous des énigmes et des allégories, de « telle manière que la multitude sans instruction *saisis- « sait plus facilement ce qu'on lui disait que ce qui était « caché*, tandis que les esprits clairvoyants soupçonnaient « quelque chose d'important sous les voiles qu'on leur « montrait (2). » Pausanias (3), Lucien (4), Maxime de Tyr (5), disent la même chose en d'autres termes. Saint Clément d'Alexandrie est encore plus clair : « Je le dirai « une fois pour toutes, tous ceux qui se sont occupés des

(1) Plutarque, *de Is. et Osir.*, tom. II, opp., p. 355, B., trad. de Ricard, tome XVI, pag. 46, 47; M. Éméric David; *Jupiter*, introduction, pag. 90 et suiv.

(2) Plutarque, *Fragm.*, ap. Euseb., *Præp. évang.*, lib. III, cap. 1, p. 83. C.

(3) Lib. VIII, cap. 8.

(4) *Deor. concilium*, cap. 11, tome III, opp., pag. 534.

(5) Dissert. X, olim XXIX, § 5, ed. Lond. 1740.

« choses divines, tant Barbares que Grecs, ont caché les « principes des choses, et n'ont montré la vérité que sous « le voile des énigmes, des symboles, des allégories, des « métaphores (1).... Les hommes qui ont institué des mys- « tères, lesquels étaient des philosophes, ont caché leurs « dogmes sous des fables, afin qu'ils ne fussent pas com- « pris de tout le monde (2).... Le lion, le bœuf, le che- « val, le scarabée, sont des symboles (3)... L'explication « des symboles offre plusieurs avantages ; d'une part elle « conduit à une connaissance exacte de la théologie ; de « l'autre, elle offre à l'esprit l'occasion d'exercer sa « sagacité (4). » Ces citations, dont on nous pardonnera la longueur, étaient nécessaires à la distinction que nous voulons établir entre la mythologie et la théologie, distinction qui doit toujours être présente à ceux qui se livrent à l'étude des religions anciennes. Elles étaient nécessaires pour justifier les fables diverses, et souvent contradictoires, attribuées aux divinités du polythéisme. On doit penser que, suivant que les esprits se rangeaient dans tel ou tel système de philosophie religieuse, ils adoptaient tel ou tel mythe qui venait étayer les idées générales qu'ils s'étaient faites sur la cosmogonie et sur la nature des dieux. Enfin tout ce que nous venons d'écrire était un préambule dont ne pouvaient se passer les légendes innombrables qui se rapportent aux Cabires ; nous

(1) S. Clém. d'Alexand., *Strom.*, lib. V, t. II, opp., p. 658, ed. Potter.

(2) Id., *ibid.*, pag. 681.

(3) Id., *ibid.*, pag. 670, 671, 672.

(4) Id., *ibid.*, pag. 673.

allons les rapporter, sans chercher à les rattacher à un système exclusif. C'est un exercice que nous abandonnons à la sagacité et à l'intelligence du lecteur.

Les Grecs dérivaient les noms de *Cabires*, Κάβειροι, d'une chaîne de montagnes de la Phrygie qui portaient ce nom (1). Vossius (2) et d'autres auteurs non moins recommandables (3) lui donnent pour étymologie le mot hébreu ou phénicien כבר, *cabar*, qui veut dire *grand*, *fort*, *puissant;* et en effet les Grecs appelaient les Cabires μεγάλοι, δυνατοί et εδύνατοι (4), et les Romains leur donnaient le nom de *divipotes*.

Le nombre des Cabires est incertain. Sur les médailles des Thessaloniciens on voit une figure avec un habit court, tenant d'une main un marteau, de l'autre un ciseau, et portant pour inscription le mot ΚΑΒΕΙΡΟC (5). Ce fait est d'accord avec ce que prétendent Firmicus (6), et Lactance Firmien (7), que les Thessaloniciens adoraient un seul Cabire. Pausanias rapporte qu'il vit dans un temple trois statuettes de bronze, πίλους ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς ἔχοντες, « portant des *pileus* sur leurs têtes, » et il ajoute que c'étaient des Corybantes ou des Curètes, les mêmes que les Cabires (8). Fabretti appelle trois petites idoles coiffées du *pileus* et semblables à notre bronze, *les trois Cabires* (9).

(1) Scoliaste d'Apollonius, I, 917; Strabon, X, p. 472.

(2) Vossius, *de Idol.*, II, 31.

(3) Selden., *de Diis Syr. Synt.*, II, 16; Bochard, I, *Chan*, 12.

(4) Varron, IV, *de L. L.*; Macrobe, III, *Sat.* 4; Tertullien, *de Spect.*, 8.

(5) Seguin, *Sel. num.*, cap. I, n. 10.

(6) *De Err. Prof. rel.*, p. 427.

(7) *De Fals. rel.*, I, 15.

(8) Pausanias, III, 24.

(9) *Col. Traj.*, p. 74.

Une telle interprétation était fondée sur des autorités recommandables (1) qui ont admis trois Cabires. Le nombre deux est adopté par Varron (2), le scoliaste d'Apollonius (3) et Nonnus (4), qui les considèrent comme des personnifications du ciel et de la terre, de Jupiter et de Bacchus, et enfin comme deux mortels. On a avancé aussi les nombres quatre, six et huit (5), et on a divisé ces dieux en Cabires mâles et Cabires femelles (6). D'autres (7) en les confondant avec les Curètes, les Corybantes, les Dactyles et les Telchines, en ont augmenté de beaucoup le nombre.

Quant à leur nature, on les a pris pour les dieux très-puissants, pour des hommes imposteurs, fanatiques, visionnaires, et enfin pour des sorciers. Le mot κορυβαντιᾶν dans Aristophane (8), signifie voir ou sentir des choses qui n'existent pas. Les écrivains qui ont voulu trouver dans les religions païennes le germe de la doctrine du Christ, ont vu dans les Cabires le mystère le plus sublime du christianisme, une Trinité sainte correspondant au Père, au Fils et au Saint-Esprit. *Nam quid obstat, quo minus hæc opinio de diis Samothracibus reliquiæ sint depravatæ paulatim ex traditione vetustissima a Noacho,*

(1) *Musée Étr.*, tav. LVI, p. 137, t. I; Beger, *Thest. Brand.*, t. I, p. 363, t. III, p. 276.

(2) *De L. L.*, IV.

(3) I, 917.

(4) IV, 19, XXIX, 193.

(5) Varron, *loc. cit.*; Strabon, *loc. cit.*; Clément d'Alex., p. 12.

(6) Le scoliaste d'Apollonius, *loc. cit.*

(7) Strabon, X, p. 466; scoliaste d'Apollonius, I, 1129.

(8) *Vesp.*, 8.

Dei amico, accepta de Deo Patre, Filio et Spiritu sancto (1)? On les a pris encore pour des hommes qui exerçaient les fonctions du sacerdoce, pour des devins, des mages et des vagabonds qui parcouraient la terre prédisant l'avenir et enseignant aux hommes l'art du forgeron (2). Chez les Toscans, les Cabires furent des dieux pénates, et on les nomma Cérès, Palès et la Fortune (3). La définition du mot κάβειροι, donnée par Hésychius, est singulière. Il dit : Κάβειροι καρκῖνοι· πάνυ δὲ τιμῶνται οὗτοι ἐν Λήμνῳ ὡς θεοί· λέγονται δὲ Ἡφαίστου παῖδες εἶναι. « Les Cabires sont des *cancres;* on les adore à Lemnos comme des dieux, car on les croit fils de Vulcain (4). » Cette explication a été prise par Hyde (5) au pied de la lettre; mais il est peut-être plus vrai de donner au mot καρκῖνοι employé par Hésychius la signification de *tenailles,* instrument des hommes qui travaillent les métaux, et de penser qu'on a appliqué à la profession et au métier le nom de l'outil. Enfin, et en admettant leur identité avec les Dactyles, ils remplissaient les cérémonies du culte; mécaniciens et musiciens, ils forgeaient le fer, fondaient et travaillaient l'airain, et, si nous en croyons les traditions, ils enseignèrent le rhythme des vers autant par le bruit de leurs marteaux que par les sons de leurs instruments de musique (6). On a nié aussi leur existence, soit comme dieux,

(1) Vossius, *Idol.*, VIII, 12.

(2) Gutberlet, *de Myst. deor. Cabir.*; Astori, *de Diis Cabir.*

(3) Servius, *Æn.*, II, 325.

(4) Hesychius.

(5) *De Relig. Persar.*, p. 365.

(6) M. Émeric David, *Jupiter*, t. I, p. 250; Diod. de Sic., lib V. cap. 64; Strabon, lib. X, p. 168; Solin., lib., XI, pag. 21.

soit comme mortels, en disant que le mot *Cabires*, κάβειροι, c'est-à-dire, *puissants*, fut une qualification donnée à toutes les divinités (1).

Le culte des Cabires paraît avoir pris son origine dans l'île de Samothrace, et c'est là aussi qu'on se rendait pour se faire initier aux mystères cabiriques, plus connus sous le nom de mystères de Samothrace (2). Cette initiation était un titre que devaient posséder les anciens héros (3), qui se croyaient préservés par son efficacité de presque tous les dangers de la vie, et surtout des périls de la navigation (4). Les Cabires furent adorés par les Égyptiens, les Phéniciens, les Étrusques, les Pélasges, les Grecs et les Romains (5). Le *pileus* était l'attribut distinctif des forgerons : Οὐδ' ἐγὼ χαλκεύς εἰμι, κἂν πιλίον καὶ περίζωμα περίθηται. « Je ne suis pas forgeron, quoique j'aie le *pileus* et le tablier (6). » Cette coiffure leur convenait à ce titre.

Voilà certainement un texte bien long qui présente beaucoup d'explications et n'en adopte aucune. Mais dans l'étude de la mythologie, toutes les divinités se touchent, se lient, tiennent l'une à l'autre et forment une chaîne. Se prononcer sur le compte des Cabires, adopter, à l'exclusion de toutes les autres, une des nombreuses interprétations avancées par les auteurs, ce serait s'aventurer

(1) Selden.
(2) Scoliaste d'Apollonius, I, 917.
(3) Apollonius, *loc. cit.*, et Orphée.
(4) Ibid.
(5) Hérodote, III, 37; Pausanias, IV, 1; IX, 25; X, 38.
(6) Arrian, *Epict.*, de N., IV, 8.

et se laisser entraîner dans un système complet, entreprise trop hardie et trop périlleuse pour un ouvrage dont la forme comporte si peu d'unité, et qui n'aspire qu'au titre modeste d'*Explication de planches*.

PLANCHE 48.

Trois Mercures ont été réunis dans cette planche. Ils ont tous le *pétasus* ailé sur leur tête, et la bourse dans leur main gauche. Celui qui porte un caducée n'a pas des ailes à ses talons. La bourse est destinée à rappeler que Mercure était le dieu du commerce, et le patron des négociants; *unde et cum sacculo pingitur, et a negotiatoribus plurimum colitur* (1). Aristophane donne à cette divinité les noms de ἐμπολαῖος, παλιγκάπηλος, δόλιος, *négociant*, *revendeur*, *fraudeur* (2). Suivant Héliodore (3), il présidait aux foires et aux marchés. Phurnutus (4) et Suidas l'appellent κερδῷος, et Arnobe (5), du mot latin correspondant, *lucrius*. Un grand nombre d'inscriptions sont conçues dans le même esprit; nous citerons entre autres : *Mercurio. Negociatori* (6); *Mercurio. Lucrorum. Potenti. Et. Conservatori* (7); *Mercurio. Nundinatori* (8).

Nous avons souvent parlé de la chlamyde, du pétasus

(1) Le scoliaste de Perse, V, 12.
(2) *Pl.* 1156.
(3) V. *Aeth.*, 4.
(4) *N. D.*, 16.
(5) IV, 8.
(6) Gruter, p. 35.
(7) Spon., *Misc.*, p. 91.
(8) Reines. I, 80.





1 2

Merkur

et du caducée de Mercure, et nous ne reviendrons pas sur ce sujet.

PLANCHE 49.

Comme ceux de la planche précédente, nos trois Mercures portent des pétasus ailés et des chlamydes. Deux seulement ont des ailes aux talons. Le troisième et dernier cache sa bourse sous sa chlamyde; et se distingue ainsi des deux autres qui la tiennent à découvert. On a voulu induire de là que les deux premiers représentent Mercure négociant et portant avec lui le gain licite d'un commerce licite, tandis que le troisième doit être considéré comme Mercure voleur, n'osant montrer au grand jour la dépouille d'autrui, dont il ne craint pas de s'enrichir. Il n'est personne qui ne sache que Mercure était le dieu des voleurs. Les auteurs anciens l'appellent φιλητῶν ἄναξ, *le roi des fourbes* (1), κλεπτὴς θεός, *le dieu voleur* (2), *fur Mercurius qui cum Laverna simul fraudibus præsidet furtivis* (3). Les attributions de ce dieu, sous le patronage duquel venaient se ranger à la fois les commerçants et les voleurs, ont suscité des satires nombreuses contre les industriels de l'antiquité. Ainsi les auteurs ne craignent pas de dire que si l'on cherche pourquoi Mercure protégeait en même temps les négociants et les larrons, on doit se rendre raison de ce cumul d'attributions en rap-

(1) Euripide, *Rh.*, 217.
(2) Anton. Liberalis, cap. 15.
(3) Arnobe, IV, 22.

prochant la mauvaise foi des uns de la cupidité des autres : *quod nihil intersit inter negotiantis rapinam atque perjurium, furantisque dejerationem ac raptum* (1). Une satire de ce genre contre les classes qui s'adonnaient au commerce dans les temps anciens pourrait paraître dictée par la malice et le persiflage plutôt que par la raison, si l'on ne savait d'ailleurs qu'Arnobe (2), Lactance (3), Tertullien (4) et d'autres Pères de l'Église ont reproché aux anciens chrétiens de s'être livrés au négoce, qui fournissait nécessairement à leur avarice de fréquentes occasions de fraude. Il ne faut pas croire non plus qu'un rigorisme outré eût dicté cette espèce d'interdit lancé par les saints Pères contre le commerce. Écoutons Ovide dire des négociants :

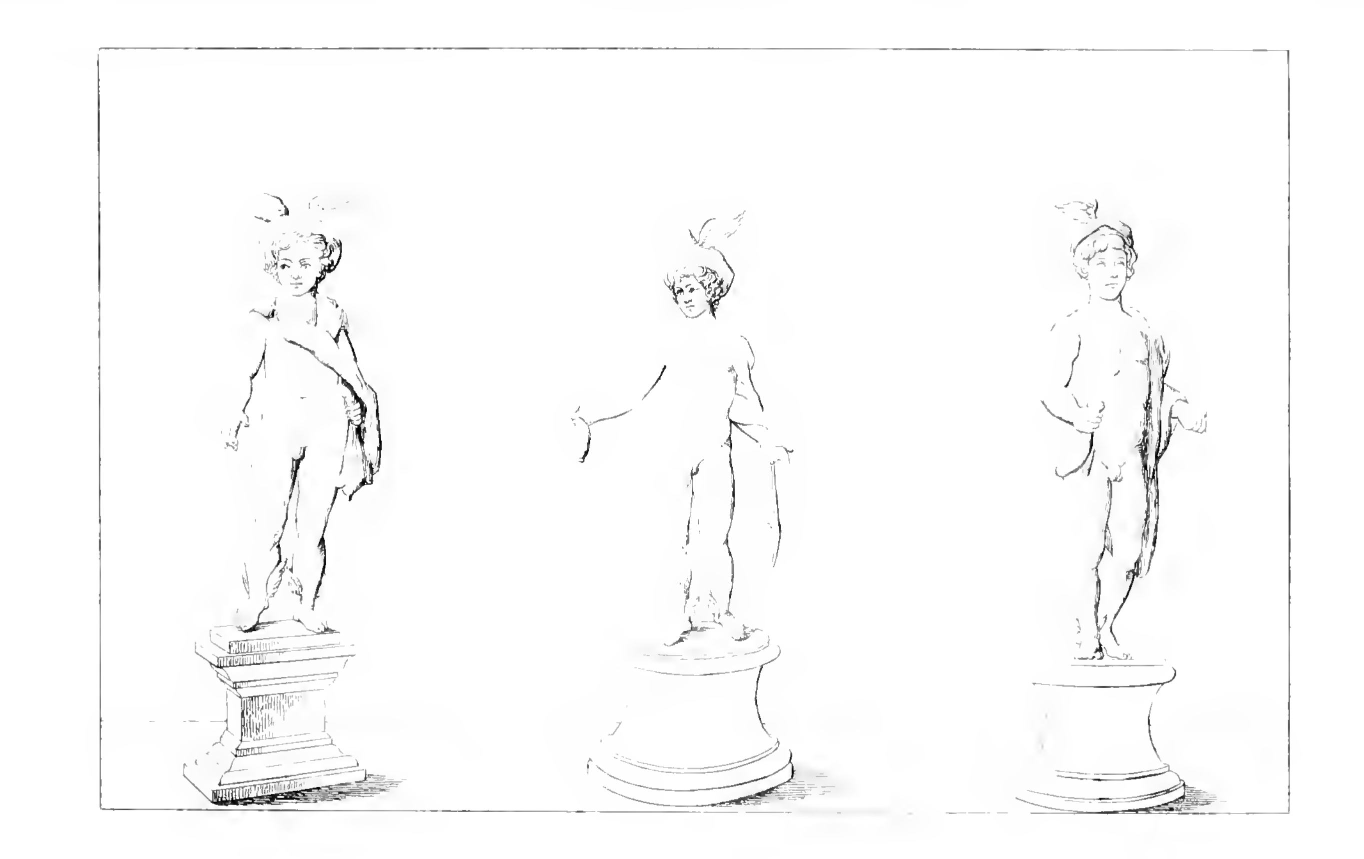
Et peragit *soluta fallere* voce preces (5).

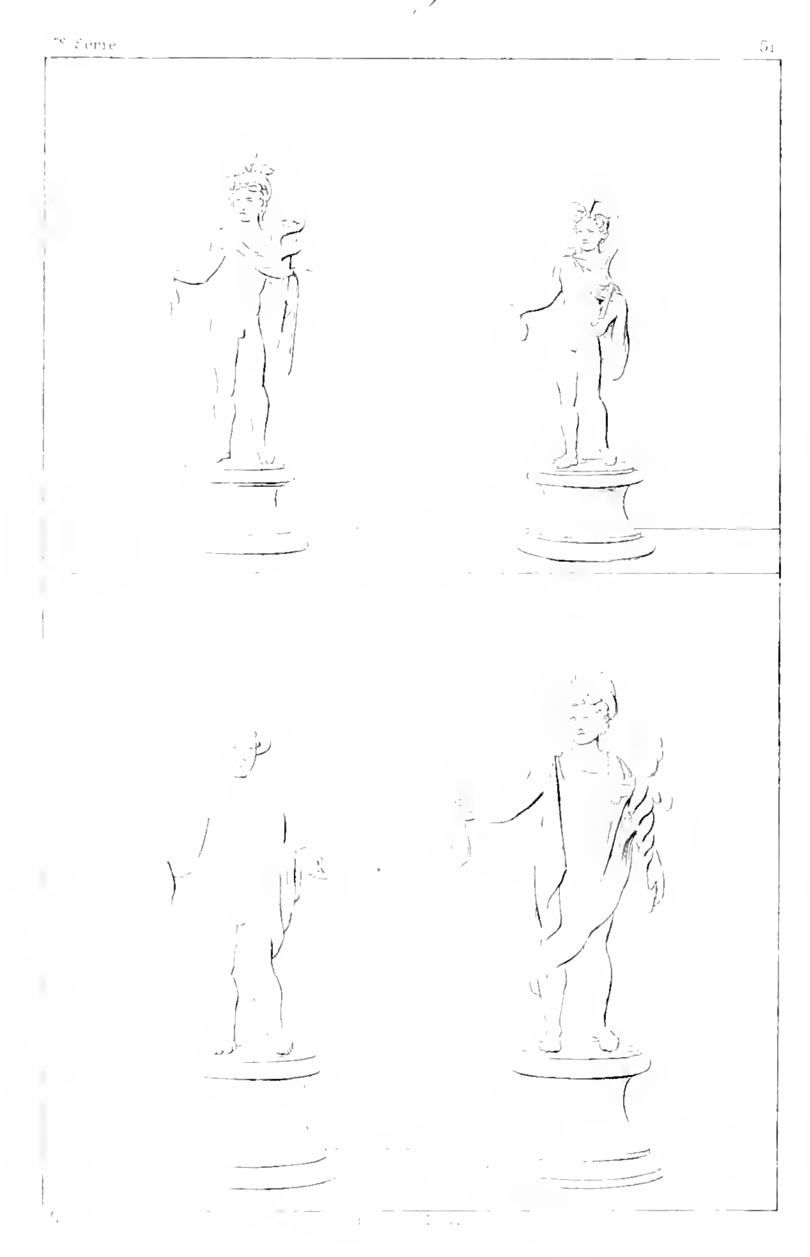
Écoutons-le rapporter la superstition des marchands de Rome, qui, hors de la porte Capène, aspergeaient avec une eau qu'ils appelaient *eau de Mercure*, , leurs personnes et leurs marchandises, croyant s'absoudre et se laver ainsi de tous les parjures et de tous les actes criminels auxquels ils seraient obligés d'avoir recours pour vendre les objets de leur négoce (6).

C'est encore à Mercure que l'on rendait grâce pour les gains inespérés, et par exemple pour les choses que l'on

(1) Fulgence, *Mythol.*, I, 23.
(2) II, 46.
(3) V, 18.
(4) *De Idol.*, cap. II.
(5) Ovide, *Fast.*, V, 680.
(6) Ovide, *ibid.*

BRONZES





Merkur

trouvait dans les rues et dans les places. Le dieu devait même avoir sa part en pareille circonstance. Le nom de κοῖνος Ἑρμῆς, *Mercurius communis*, lui était sans doute venu de cet usage (1). Enfin Mercure recevait les prières et les offrandes des plaideurs malhonnêtes qui passaient leur vie dans les tribunaux, intentant des procès injustes et tramant des intrigues (2).

PLANCHES 50 et 51.

Nous avons encore à nous occuper de Mercure dans les deux planches 50 et 51, que nous voulons comprendre ici dans une seule et même explication. Les cinq idoles de Mercure portent toutes une bourse, la chlamyde et le pétasus ailé. Deux dans la planche 50, une seule dans la planche 51 ont reçu le caducée. Une seule, entre les cinq, a des ailes aux talons.

Nous avons dit que les statuettes, représentées dans nos deux planches, portaient des ailes sur leurs pétasus. A vrai dire, on ne saurait trop affirmer que ces ornements de leur coiffure soient bien véritablement des ailes, du moins chez tous les cinq. On plaçait quelquefois sur le pétasus de Mercure une tête d'oie (3), un croissant (4), un miroir (5), etc., et il n'est pas impossible que les objets

(1) Sénèque, *Ep.*, 119; Ciceron, XIII, *Att.*, 14.

(2) Aristophane, *Nub.*, 1480; *ibid*, le scoliaste.

(3) Beger, *Th.*, *Br.*, t. III, p. 234.

(4) Montfaucon, t. I, tav. 75.

(5) Idem, tav. 68 et 69.

d'une forme assez vague qui décorent quelques-uns des pétasus de nos Mercures soient l'un de ces trois attributs. La tête d'oie, le croissant et le miroir seraient des symboles qu'on ne pourrait guère expliquer qu'à l'aide de la mythologie égyptienne. Ces trois signes caractérisaient Isis (1), qui prenait aussi, comme presque toutes les divinités égyptiennes, les ailes et la fleur de lotus.

PLANCHE 52.

Ce bronze, trouvé à Portici, représente un mercure ou un Persée. A l'un et à l'autre on donnait les talonnières ailées et le diadème. Notre doute disparaîtrait, si cette statue avait conservé l'attribut qui armait une de ses mains; car le caducée convenait exclusivement à Mercure et l'arme favorite de Persée était l'épée recourbée, célèbre dans la Fable sous le nom de *harpé*. Ce héros était fils de Jupiter et de Danaé, dont la fable a fourni aux poëtes grecs des plaisanteries amères sur la vertu des femmes. A celles que nous avons déjà eu occasion de citer, ajoutons les suivantes que nous trouvons dans l'Anthologie :

Ὁ Ζεὺς τὴν Δανάην χρυσοῦ· κἀγὼ δέ σε χρυσοῦ·
Πλείονα γὰρ δοῦναι τοῦ Διὸς οὐ δύναμαι (2).

« Jupiter donna de l'or a Danae; je te donne de l'or. Je ne puis pas faire « plus que Jupiter. »

(1) Cuper, *Harp.*, p. 54; Apulée, *Mét.*, XI, p. 930; Clément d'Alexandrie, *Strom.*, VI, 4.

(2) VII, 128.



Merkur

BRONZES



BRONZES

Bronzes



Πέντ' αἰτεῖς; δέκα δώσω· κ' εἴκοσι δ'αὐτίκα ἕξεις.
Ἀρκεῖ σοὶ χρυσός; ἤρκεσε καὶ Δανάῃ (1).

« Tu me demandes cinq? je te donnerai dix. Bien plus, tu auras vingt! L'or « te suffit? il suffit aussi à Danae. »

Les talonnières ailées furent données à Persée par Mercure (2) ou par les Nymphes (3), pour faciliter son expédition contre les Gorgones. Cet attribut, appelé par les anciens *talaria* (4), *plantaria* et *plantares alæ,* a servi à nommer la ville de Tarse. On prétendait qu'une plume (en grec ταρσος) des ailes de Persée, étant tombée sur l'emplacement où l'on élevait les fondations de la cité nouvelle, les habitants consacrèrent le souvenir de cet augure en donnant à leur ville le nom de Tarse (4).

PLANCHES 53 et 54.

A la première vue de ces deux planches, on reconnaît sous deux aspects différents un héros ou un guerrier célèbre de l'antiquité. La tête nue et sans défense, ornée seulement d'un diadème qui retient les boucles d'une

(1) VII, 162.

(1) Apollodore, II, 4; les scoliastes d'Apollonius, V, 1515; Pausanias III 17; Tzetzès ad Lycophr., v. 848.

(3) Ératosthene, *Catast.*, 22; Héraclite, *de Incred.*, 9; Hyginus, *Fab.* 64; *Astr. poet.*, II, 12.

(4) Valer. Flaccus, I, 67; Stace, *Theb.*, I, 304.

(1) Le scoliaste de Juvénal, III, 117, et Nonnus, *Dionys.*, XVIII, 293.

épaisse chevelure, et l'attitude hardie du cavalier, indiquent que l'intention de l'artiste a été de représenter un combattant valeureux et de sang royal. Parmi les rois qui dans les temps anciens se sont acquis une réputation incontestée d'héroïsme, on trouve au premier rang Alexandre de Macédoine.

Il n'existait, avant la découverte de ce monument aux fouilles de Portici, en 1761, aucune statue d'Alexandre. Son image ne nous avait été transmise que sur des médailles et des camées. Si nous ajoutons foi à un fait avancé par plusieurs auteurs recommandables, la statue équestre que nous offrons ici aura un très-grand prix. En effet Horace (1), Pline (2) et Plutarque (3) prétendent que le fils de Philippe ne consentit jamais à laisser faire son portrait en peinture que par Apelles, en gravure, que par Pyrgotèle, et en bronze que par Lysippe. Pline nous apprend même que le célèbre Lysippe représenta Alexandre dans toutes les actions marquantes de sa vie, à partir de son enfance (4). On le voit d'après ces textes, nous devons penser que notre bronze est sorti des mains d'un des plus célèbres artistes de l'antiquité, ou du moins qu'il est une copie des chefs-d'œuvre du grand maître grec. Du reste, et sans vouloir assurer ni garantir l'authenticité de l'origine assez probable que nous donnons au bronze qui nous occupe, on doit reconnaître

(1) II, *Ep.*, 236.
(2) VII, 37.
(3) *Alex.*, t. I, p. 664.
(4) Pline, XLIV, 8.

dans son exécution une touche hardie et un travail délicat. La tête et les boucles de la chevelure son rendues avec finesse et vérité ; l'attitude est animée, vive et gracieuse. L'action d'un homme combattant l'épée nue dans la main droite, les rênes dans la main gauche, maîtrisant son coursier impatient, et frappant son ennemi, a été parfaitement saisie. Le mouvement du cheval est hardi et facile ; ses yeux pleins de feu et ses formes vigoureuses donnent une idée de l'illustre Bucéphale. Les détails qui décorent le cheval et le guerrier qui le monte n'offrent rien à la critique ; les rosettes et les boucles de la têtière et du poitrail sont heureusement figurées.

Nous aurons beaucoup à dire si nous poursuivons l'explication que nous avons donnée de ce monument, et si nous continuons à l'attribuer à Alexandre. Il a été dit tout à l'heure que son portrait nous a été conservé par des médailles et des pièces gravées ; les auteurs se sont appliqués aussi à nous transmettre dans leurs écrits l'image du héros de la Macédoine. On nous dit d'abord, sans entrer dans aucun détail, qu'il avait un corps très-beau, *τὸ σῶμα κάλλιστος* (1). Élien est moins concis, écoutons-le : « On prétend qu'Alexandre, fils de Philippe, était « beau sans le secours de l'art ; sa chevelure blonde tombait en boucles naturelles ; il y avait dans son regard et « dans ses traits je ne sais quoi de formidable (2). » On avouera que ces lignes ne démentent pas le nom que nous

(1) Arrien, *Exp. Al.*, VII, 28. (2) *V. H.*, XII, 14.

donnons à notre bronze. Selon Plutarque, Alexandre, c'était la beauté et le courage ; et lorsque les artistes voulaient représenter sa tête inclinée, son regard plein de vivacité et de douceur, ils n'en saisissaient point l'expression virile et *léonine*, οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ τὸ ἀῤῥένωπον καὶ λεοντῶδες (1). Sans ajouter une trop grande foi à des portraits que la vénération des anciens et leur admiration pour un héros aussi remarquable ont dû exagérer, tout le monde s'accorde sur la majesté de son front et de son regard, et sur l'attitude de sa tête penchée vers l'épaule gauche, *ad lævum humerum conversa cervice* (2). On prétendait que par ce mouvement singulier il paraissait toujours regarder le ciel. Une épigramme de l'Anthologie a été faite à ce sujet :

Τόλμαν Ἀλεξάνδρου, καὶ ὅλαν ἀπεμάξατο μορφὰν
Λύσιππος· τίν' ὅδε χαλκὸς ἔχει δύναμιν;
Αὐδάσοντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσων,
Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

« Lysippe exprima toute l'audace et la beauté d'Alexandre. Quelle puissance « n'a pas le bronze ! les yeux tournés vers le ciel, le héros semble dire : Ju- « piter, je prends la terre, garde l'Olympe pour toi (3). »

Tel fut le caractère de la physionomie du vainqueur de Darius. On lui donnait aussi un nez aquilin et des

(1) *De Fort. Alex.*, orat. II, p. 335, t. II.

(2) Victor, *Epist. ad Alex.*

(3) Anthol., IV, 8, *Ep.* 37.

yeux de couleur différente, le gauche bleu et le droit noir (1). Un pareil phénomène a été sans doute inventé à plaisir pour les Grecs, qui ne voulaient donner rien d'ordinaire à un homme aussi extraordinaire.

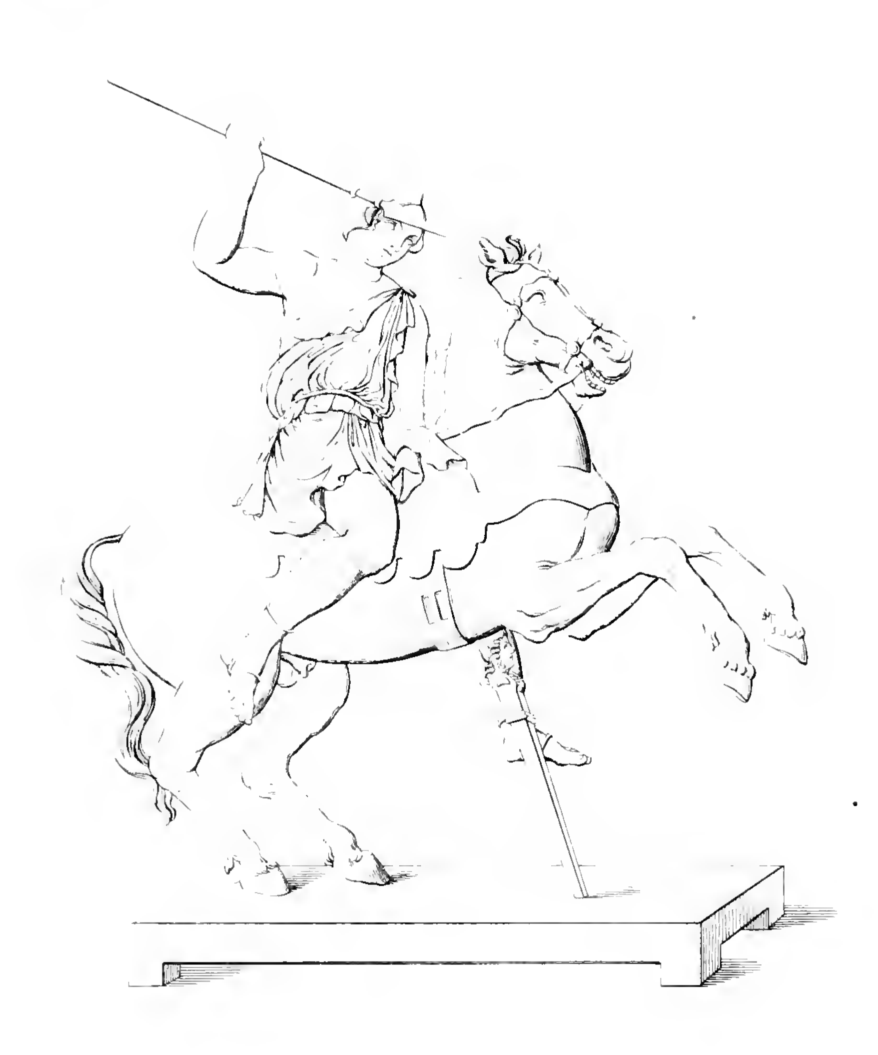
Puisque nous avons entrepris le récit des prodiges racontés sur Alexandre, nous pouvons rappeler qu'on remarqua qu'il était né le jour même de l'incendie du temple d'Éphèse, le sixième jour du mois hécatombéon de la première année de la CVI^e^ olympiade. Cette coïncidence n'échappa point à la flatterie des courtisans. Ils dirent à ce sujet que *Diane était trop occupée de la naissance du héros, pour veiller à la garde et à la conservation de son temple* (2). On prétendit aussi que les Mages annoncèrent que *la ruine de l'Asie venait de naître* (3). On dit le héros descendant d'Hercule par son père, et d'Achille par sa mère Olympias (4). « En « douze ans il subjugua une grande partie de l'Europe « et l'Asie presque entière : il surpassa par l'éclat de « ses actions tous les rois qui l'ont précédé et ceux qui « l'ont suivi, et son nom fut si grand qu'il atteignit la « gloire des anciens héros (5). Doué d'un génie surhu- « main, il n'a attaqué aucun ennemi qu'il n'ait vaincu ; « il n'a assiégé aucune ville qu'il n'ait prise ; il n'a com- « battu aucun peuple qu'il n'ait terrassé (6).

(1) Freinsheim, *Suppl. in Curt.*, I, 2.
(2) Cicéron, *N. D.*, II, 27.
(3) Cicéron, *Div.*, I, 23.
(4) Diodore, XVII, 1 ; Teztzès ad Lycophr., v. 803 et 1440.
(5) Diodore, XVII, 1 et 117.
(6) Justin, 12, in F.

Nous savons que les historiens et les poëtes de l'antiquité attachaient une grande importance à l'armure des guerriers célèbres, qu'ils en donnaient une description détaillée, et en racontaient l'origine et la généalogie. Plutarque n'a pas manqué à cet usage traditionnel. Écoutons-le décrire les armes du héros macédonien : « Il mit son « cimier sur sa tête. Les autres parties de son armure, il « les avait déjà revêtues dans sa tente; c'était un habit de « dessous de forme sicilienne, qu'il serrait avec une ceinture, et par-dessus un double vêtement de lin qu'il avait « trouvé dans le butin de la ville d'Issus. Son cimier de « fer brillait comme s'il eût été d'argent; c'était un travail « de Théophile. Un collier, de fer aussi, mais garni de « pierres précieuses, correspondait au casque. Son épée, « présent du roi des Cithiens, était admirable par sa trempe « et sa légèreté. Il la tenait en main, car c'était son arme « favorite dans le combat. Son ceinturon était d'un travail encore plus beau que les autres parties de son attirail de guerre. Il était sorti des mains de l'antique Hélicon, et la ville de Rhodes lui en avait fait hommage (1). » La chlamyde macédonienne a été chez les érudits un sujet de longs commentaires et de débats très-animés (2), qui sont irrévocablement terminés par la découverte de notre bronze. Celle dont est vêtue notre figure équestre d'Alexandre se rapporte à l'explication que Pline en avait

(1) *Alex.*, p. 684.

(2) Saumaise ad Tertullian., *de Pall.*, *p.* 231 ; Rubens, *R. V.*, II, 7; Ferrari, *Anal.*, 38 ; Cuper, *Apoth. Homer.*, p. 158.



A d H V . P . .

1 Pd

AMAZONE
Amazone



Amazon.

donnée; *ad effigiem Macedonicæ chlamydis orbe gyrato laciniosam, dextra lævaque anguloso procursu* (1).

PLANCHES 55 et 56.

On ne saurait prêter trop d'attention à l'examen de ce bronze, d'un travail exquis. Comme celui qui a été donné dans les deux planches précédentes, il nous a semblé digne d'être offert sous deux aspects. Il représente une Amazone à cheval.

L'explication de cette planche ne peut être douteuse; on n'a pas à choisir entre plusieurs interprétations. L'attitude guerrière de la figure à cheval, son sexe, révélé par la mamelle droite que la tunique laisse apercevoir, par l'arrangement et la forme des draperies, et par la délicatesse des traits, ne permettent pas un seul instant d'incertitude.

L'existence des Amazones est un de ces faits qui sont posés sur les limites de la Fable et de l'Histoire. Les anciens les plus croyants ont ajouté foi à la réalité de cette invention. Les philosophes n'y ont vu qu'un mythe ou qu'une histoire dénaturée par la superstition. Du reste, on a beaucoup écrit sur ce sujet, et la question a été controversée avec beaucoup d'érudition de part et d'au-

(1) V, 10.

tre. Voici ce que l'on racontait de l'origine et des mœurs de ces femmes guerrières. Deux jeunes Scythes de sang royal, forcés par les factions à chercher une retraite dans l'exil, emmenèrent avec eux tous les jeunes gens de leur parti et les femmes qui voulurent partager leur sort. Ils s'établirent dans le pays des Thémiscyriens, près du fleuve Thermodonte en Cappadoce, où ils ne trouvèrent pas de moyen d'existence plus facile que de dépouiller les voyageurs et les habitants des pays voisins. Ceux-ci les surprirent un jour et les massacrèrent tous sans exception. Leurs femmes, se trouvant seules, prirent les armes, d'abord pour leur défense, et ensuite pour continuer les déprédations dont leurs maris leur avaient donné l'exemple. Leurs premières expéditions guerrières furent couronnées de succès, et, enhardies par leurs triomphes, elles formèrent le projet de créer une république d'un genre tout nouveau. La première condition qu'elles s'imposèrent fut de ne recevoir aucun homme dans leur empire; seulement, pour régénérer et propager l'espèce, elles s'unissaient à des époques déterminées aux guerriers des nations voisines. Lorsqu'elles donnaient le jour à des enfants du sexe féminin, elles les élevaient et les exerçaient à la chasse et au combat. Leurs enfants mâles étaient massacrés par elles ou renvoyés à leurs pères (1). Peu à peu leur domination s'étendit sur une grande étendue de l'Europe, et l'Asie Mineure presque entière re-

(1) Justin, II, 4; Strabon, XI, p. 770.

connut leurs lois (1). Une autre version plus probable et non moins curieuse a été avancée par Diodore (2). Le sceptre étant tombé, en un certain pays, entre les mains d'une femme, la reine eut l'idée de changer la forme du gouvernement en confiant aux femmes l'exercice du pouvoir et toutes les fonctions publiques. Les femmes durent s'exercer au maniement des armes, et les hommes se résigner à la condition d'esclaves. Mais il était à craindre que le roi déchu ne se ressouvînt de sa dignité perdue, que l'esclave ne vînt à se rappeler ses droits de maître. Pour cela on prit un parti violent, les enfants mâles étaient estropiés aussitôt après leur naissance. On ne respectait chez eux qu'un seul organe, celui qui était nécessaire à la propagation de l'espèce. Strabon (3), Arrien (4) et Palæphatus (5) rangent l'histoire des Amazones dans le domaine de la Fable. Parmi les modernes, Pierre Petit (6) et Guyon (7) ont admis l'existence de ces femmes guerrières (8). Les noms de quelques-unes d'entre elles ont été sauvés de l'oubli par les poëtes. Les plus célèbres sont Penthésilée, Hippolyte et Thalestris (9). On a prétendu

(1) Suétone, *Cæs.*, 22.
(2) II, 45.
(3) *Loc. cit.*
(4) VII, 13.
(5) *De Incred.*, 33.
(6) *De Amazonibus.*
(7) *Histoire des Amazones.*
(8) Bochard, *Geog.*, III, 13, p. 190; Puffendorf, *I. N. et G.*, VI, I, 9.
(9) Justin, *loc. cit.*; Q. Curt, V, 5. Diodore, XVII, 77; Strabon, XI; p. 771; Arrien, VII, 13; Pltarque, *in Alex.*, p. 691; Hyginus, *Fab.*, 30; les scoliastes d'Apollonius, II, 380, 968, 992, 1093; Eustathe, *Il.*, Y, p. 305; Tzetzès, *ad. Lycoph.*, Homère, *Il.*, Γ, 189, et Z, 186.

que les villes d'Éphèse, de Smyrne et de Cumes avaient emprunté leurs noms à des Amazones illustres (1). Le mot *amazone* a paru dériver de ἄνευ μαζοῦ, *sans mamelle;* et la raison qui en a été donnée, c'est que dans l'empire de ces femmes guerrières, les mères brûlaient ou enlevaient par un autre procédé quelconque la mamelle droite à leurs filles. Cette mutilation facilitait l'exercice de l'arc, et, suivant Hippocrate (2), favorisait le développement du bras droit. Ce fait a été ignoré ou négligé par l'artiste à qui nous devons le bronze qui nous occupe. Peut-être s'est-il appuyé sur un texte d'Arrien (3), qui l'a dispensé de représenter une difformité dont l'aspect aurait nui à son ouvrage. D'après cet auteur, les Amazones conservaient la mamelle droite; mais elle était plus petite que la gauche, et les plis de la tunique ne la cachaient jamais. Cette opinion est confirmée par plusieurs médailles de Smyrne, par un marbre (4) et une lampe antiques (5).

L'artiste n'a pas manqué de donner une ceinture à sa figure équestre. Il a tenu compte de l'importance que les Amazones attachaient à cet ornement, symbole de la virginité. On sait qu'un des travaux d'Hercule fut l'enlèvement de la ceinture d'Antiope, que lui avait demandée Admète, fille d'Eurysthée (6).

L'appui qui soutient notre figure équestre était une ressource dont la statuaire antique faisait souvent

(1) Estienne.
(2) *Aphorisme*, 43; *ibid.* Galenus.
(3) *Loc. cit.*
(4) *Th. Br.*, t. III, p. 318.
(5) Liceti.
(6) Hyginus, *loc. cit.*

MARBRE

Marmor



usage (1). Buonarotti (2) prétend que les anciens, dans la composition de leurs statues équestres, plaçaient souvent à terre une figure suppliante ou terrassée dont le but principal était de soutenir le cheval.

PLANCHE 57.

Cette statue équestre, d'un seul bloc de marbre, fut trouvée en 1739 entre la basilique et le théâtre d'Herculanum.

Elle fut érigée par la reconnaissance des habitants de la malheureuse cité en l'honneur de M. Nonius Balbus, dont la famille rendit à la patrie de nombreux et d'importants services. Le nom des Balbus a été sauvé de l'oubli par plusieurs monuments qui leur furent dédiés, et que l'on trouvera dans notre collection. C'est ainsi que les anciens récompensaient la protection et les bienfaits des hommes riches et puissants qui, dans les circonstances difficiles, se dévouaient au bonheur commun, et sacrifiaient une partie de leur fortune à l'embellissement de la patrie.

M. Nonius Balbus a été représenté ici à cheval, armé d'une cuirasse qui couvre sa poitrine vêtue d'une tunique. A son côté gauche est suspendu un *parazonium* at-

(1) Beger, *Th. Br.*, p. 563 et 564.
(2) *Medagl.*, p. 175; Holsteinius, *de Verub. Dian. Ephes.*

taché à un baudrier qui tient lui-même à l'armure. A la façon des cavaliers romains, il porte un second baudrier placé plus bas que le premier, et destiné à empêcher que le parazonium ne suive les mouvements du cheval et ne vienne battre son flanc. Le *paludamentum* jeté négligemment sur l'épaule gauche est agencé mollement, et ses larges plis flottent et descendent sur le ventre du coursier. La bride est tenue par la main gauche, et la main droite, élevée à la hauteur du front, portait sans doute la lance ou le sceptre. L'attitude de la figure exprime parfaitement la dignité proconsulaire de Nonius Balbus. On doit savoir gré à l'artiste d'avoir jeté le *paludamentum* sur une seule épaule ; grâce à cette heureuse disposition, on peut distinguer sur le côté droit tous les détails de la figure et de la cuirasse. L'armure et les espèces de cothurnes qui couvrent les pieds ont été exécutés avec beaucoup de soin. Le cavalier est posé sur un cheval avec une impassible dignité, sans avoir cependant cette roideur affectée que les artistes prennent trop souvent pour un caractère de noblesse. La simplicité sublime et la naïve expression d'une nature calme appartiennent, par un privilége exclusif, aux chefs-d'œuvre de l'art, et principalement de la sculpture antique ; et nous sommes heureux de les retrouver ici. Cette aisance et ce naturel, on les admire dans le mouvement des jambes, qui pendent sans travail et sans fatigue. L'anatomie des genoux a été saisie avec un art admirable. Enfin, à travers les cothurnes, on devine des pieds bien attachés et bien rendus.

Quant à la sculpture du cheval, on conviendra qu'elle ne le cède en rien à celle du cavalier. Complétement nu, privé de la selle et des étriers grecs, il se met en marche et commence à allonger le pas. On doit remarquer, comme l'a fait Winckelmann, que le coursier avance par un même mouvement les pieds du même côté, et non pas en diagonale. Les gens qui s'occupent d'équitation attacheront à cette particularité un prix inestimable; car ils y trouveront une preuve que l'amble du cheval n'était pas inconnue aux anciens. Il est probable qu'ils dressaient à ce pas commode et facile les chevaux de luxe destinés aux personnes de qualité, comme on le fait de notre temps. Du reste, l'exécution du coursier de Balbus est digne, comme nous le disions, de celle du cavalier. Il est très-bien d'ensemble et de détails; ses muscles et ses veines enflés, ses oreilles singulièrement disposées, la crinière qui suit le mouvement de l'oreille droite et tombe sur un de ses yeux, sa bouche et ses narines ouvertes, tout en lui respire le mouvement, la vie et une généreuse ardeur. Ses yeux semblent lancer des éclairs. On croit entendre le souffle de ses naseaux et voir sa bouche blanchir d'écume. On ne trouvera peut-être à cette statue équestre pour la pureté du dessin, la majesté de l'ensemble et le fini des détails, d'autre rivale que celle qui fera le sujet de la planche suivante, et qui est un noble pendant de celle-ci. Si la statue équestre de Marc-Aurèle du Capitole a plus de vivacité, elle a moins de pureté dans le style, et moins de vérité dans l'anatomie du cheval.

Nous ne devons pas passer sous silence une observation qui ajoute à notre statue, déjà si précieuse, un mérite de plus. La crinière du coursier, disposée des deux côtés du cou en masses bien senties, est une rareté dans la sculpture grecque. Parmi les nombreux chevaux qu'offrent les bas-reliefs d'Athènes, un seul, à notre connaissance, présente une crinière ainsi disposée. Tous les autres ont le crin court sur le cou, et coupé en forme de crête.

Le piédestal de cette statue portait l'inscription suivante :

M . NONIO . M . F . BALBO .
PR . PRO . COS .
HERCULANENSES .

Nous la traduisons ainsi :

« A Marcus Nonius Balbus, fils de Marcus, préteur et proconsul, les habi-
« tants d'Herculanum. »

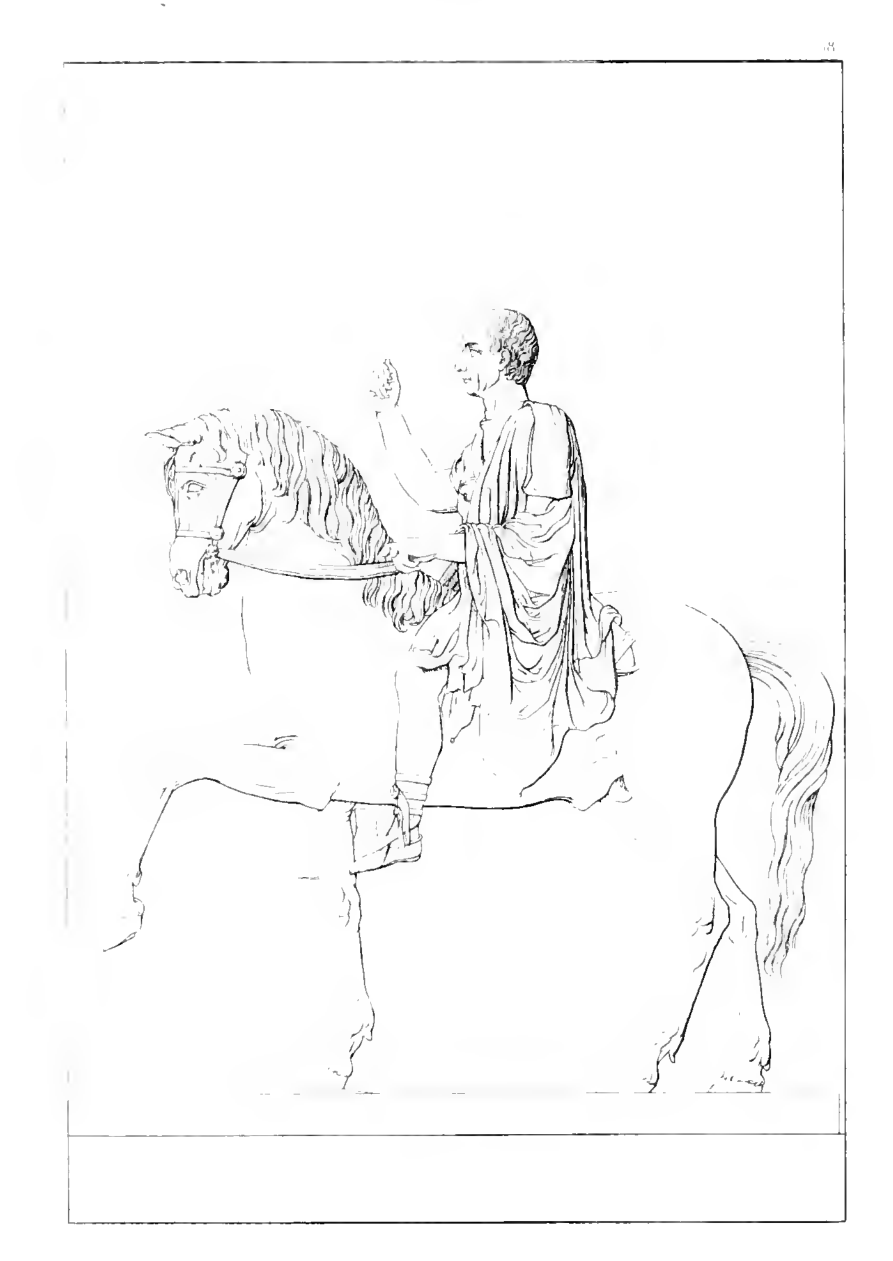
Ce monument fut peut-être érigé à Balbus en reconnaissance de la basilique dont il avait doté cette ville. Ce qui nous porte à faire cette supposition, c'est l'inscription cubitale trouvée au même endroit :

M . NONIUS . M . F . BALBUS . PROCOS .
BASILICAM . PORTAS . MURUM . PECUNIA . SUA .

« Marcus Nonius, fils de Marcus, proconsul, (érigea) à ses frais la basili-
« que, les portes, le mur. »

Lorsque cette statue fut retirée des fouilles, on la plaça

MARBRE



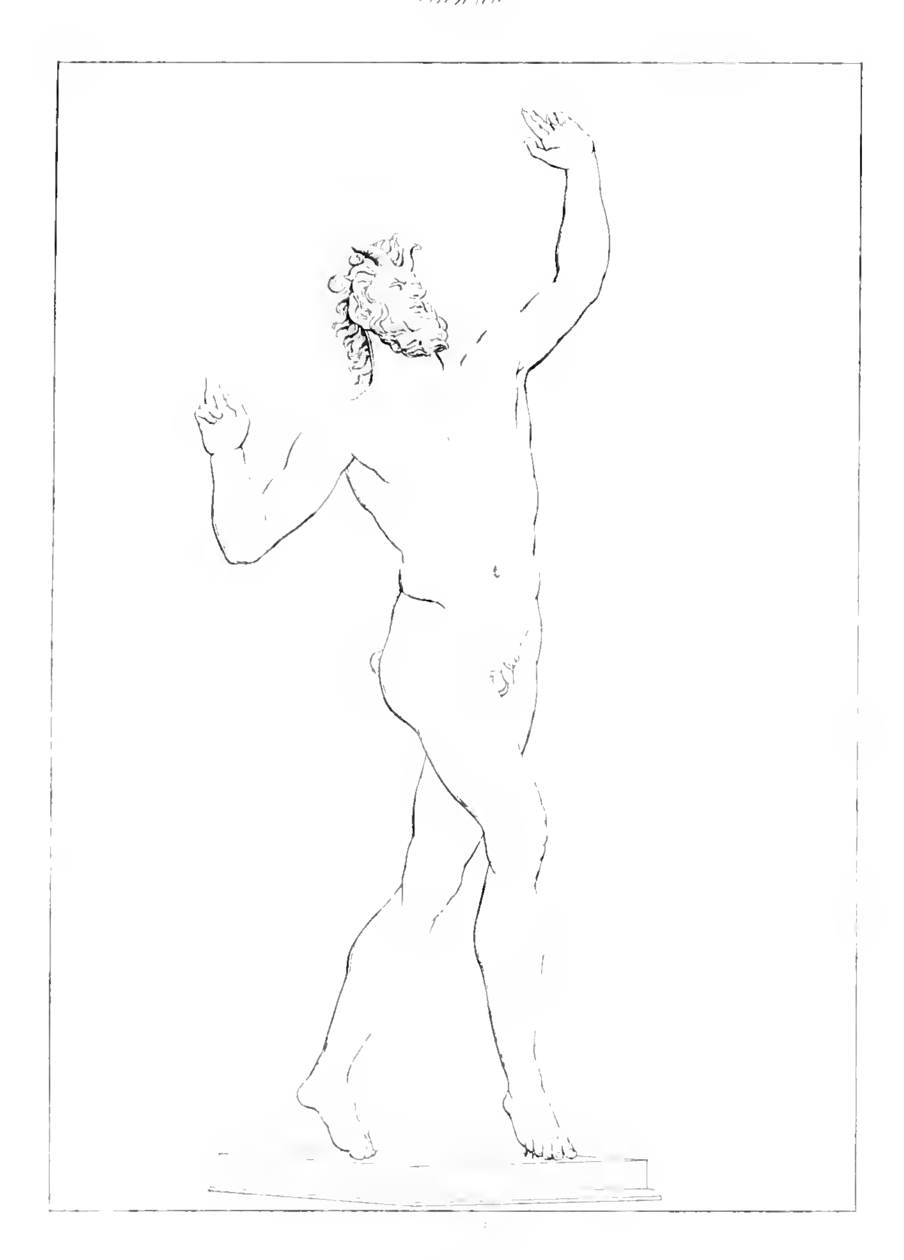
dans la cour du palais royal de Portici. C'est là qu'en 1799, la tête du cavalier fut emportée par un boulet de canon. Depuis, elle a été restaurée par M. Angelo Brunelli, qui réunit tous les débris, en composa un masque, et sculpta sur ce modèle la tête que la statue porte aujourd'hui. On comprend sans peine que cette restauration, avec quelque mérite qu'elle ait été exécutée, ôte un grand prix à ce monument remarquable.

PLANCHE 58.

Cette statue équestre est toute semblable à celle que nous venons de voir et d'expliquer. Il paraît certain que le sculpteur au ciseau duquel nous les devons s'est étudié à copier le même modèle; seulement nous découvrons ici une exécution plus heureuse et un dessin plus pur et plus irréprochable de la partie postérieure du cheval. Du reste, un genre dégagé, du mouvement dans l'ensemble, une merveilleuse exactitude et un jeu saisissant des muscles, des membres sveltes et disposés avec naturel, révèlent la main d'un grand maître. Malheureusement, lorsque ce monument fut découvert, il y manquait la tête et une main; le sculpteur Canardi fut chargé de la restauration, et, comme il était évident, par l'ensemble, que cette statue avait été érigée en l'honneur d'un homme avancé en âge, il substitua à la tête que l'injure du temps lui avait ravie, une copie parfaite de la belle tête de l'autre statue de Nonius Balbus, retirée des fouilles de Pompéi.

PLANCHE 59.

Lorsque cette statuette fut retirée des excavations de Pompéi, il n'y eut qu'une voix pour la proclamer un des chefs-d'œuvre de l'art antique, et son apparition causa une telle impression sur les artistes, qu'ils s'accordèrent à perpétuer le souvenir de sa découverte, en donnant son nom au palais pompéien dont elle décorait l'atrium toscan, et qui fut appelé la *Maison du Faune.* Ce qui fait le mérite de cette idole, si petite quand on la mesure, si grande quand on l'observe et qu'on l'apprécie, c'est une parfaite concordance de toutes les parties, un irréprochable fini des détails, et, enfin, nous ne dirons pas une imitation frappante de la nature, car la nature n'offrit jamais une si ravissante harmonie de formes, mais la réalisation complète du beau idéal, mais toutes les perfections qu'une imagination féconde parvient à créer, et que ni l'étude ni l'observation ne sauraient produire. Lorsqu'on a considéré ce petit chef-d'œuvre avec toute l'attention dont il est digne, on est bien convaincu que son torse, dont les muscles sont dessinés avec toute la profondeur, toute la rigueur de la science anatomique, ne pouvait être posé sur d'autres jambes, ni supporter d'autres bras. Comme aussi, dans cette figure, rien ne souffre, rien ne fatigue; c'est une facilité et une aisance presque sur-



naturelles dans son attitude, qu'on tremble de voir dérangée, tant elle séduit, tant elle enchante.

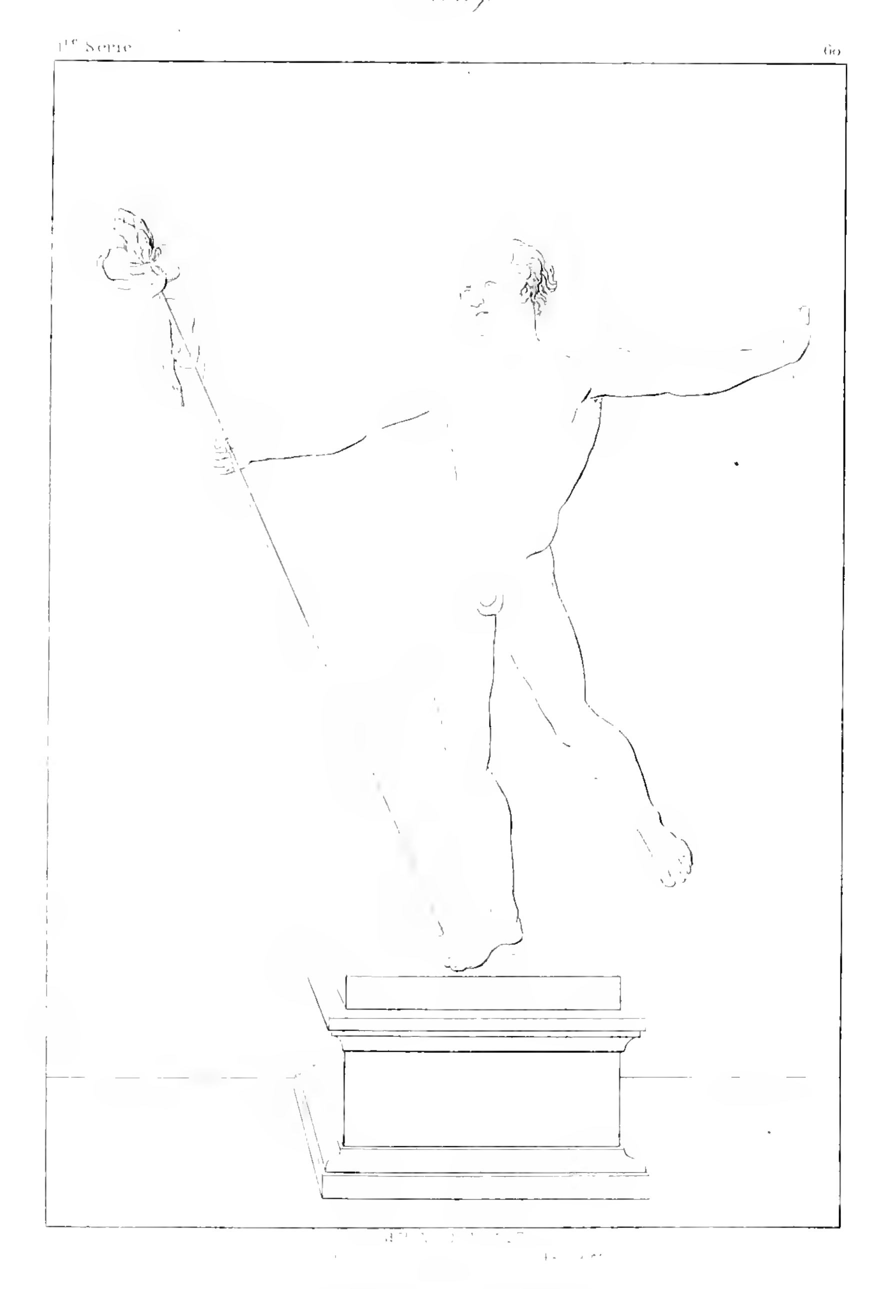
Tout le mérite du dessin et de la composition, tout l'attrait de l'ensemble, notre planche les exprime. On sourit d'aise à la vue de notre Faune, livrant, avec toute la bonhomie que produit l'ivresse, sa tête couronnée de pin, ses bras et ses pieds à l'harmonie d'une danse en l'honneur de Bacchus. Son corps agile et robuste n'a point la terrible énergie de celui d'Hercule, ni les formes du gladiateur; il a un caractère qui lui est propre, un galbe *sui generis*. Ses formes, pour tout dire, sont celles du Faune, car, dès aujourd'hui, et grâce à notre idole, le Faune est un type qui tient honorablement son rang entre celui d'Hercule et celui du gladiateur.

Il est encore dans la statuette que nous étudions un mérite dont la gravure ne peut donner une idée, c'est celui de l'exécution et du travail du bronze. Ceux-là seuls qui ont eu le bonheur d'avoir l'original sous les yeux ont pu observer, sur l'épiderme ou à la surface du métal, je ne sais quoi de morbide et de moelleux que ne sauraient créer le ciseau le plus exercé, ni la lime la plus adroite, et dont on ne se fera une idée qu'en se représentant ce que des doigts souples et délicats peuvent former de plus moelleux. Cette observation n'est pas seulement un éloge de plus ajouté à tout le bien que nous avons déjà dit de ce petit bronze; elle a une plus haute portée. Elle nous démontre que les fondeurs anciens étaient parvenus à transporter sur le métal les touches les plus fines, les traits

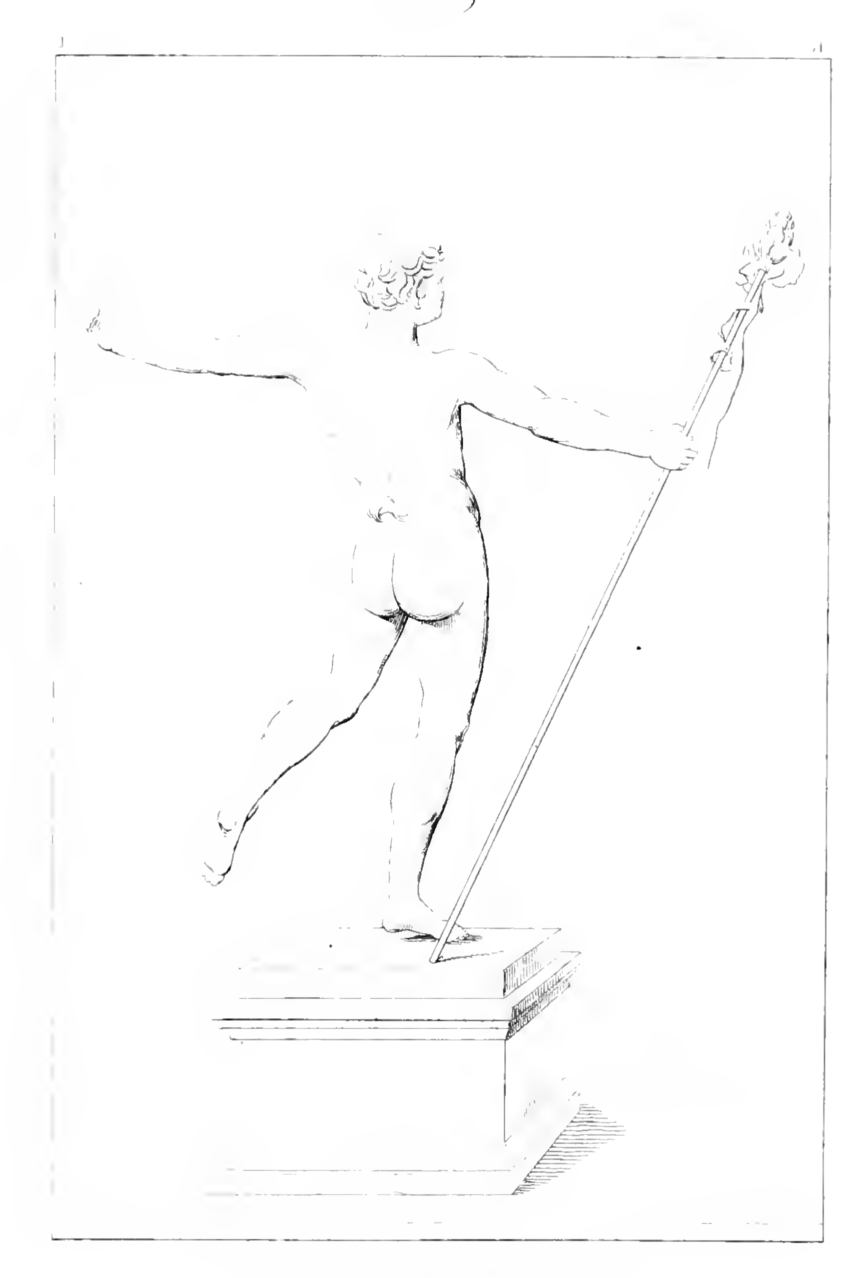
les plus délicats et les moins saillants des modèles de cire ou de craie, sans laisser au ciseleur ni des *bave a leva via*, ni des aspérités à emporter avec le ciseau. Notre civilisation s'étonnera peut-être du fait que nous avançons; elle en comprendra cependant toute la vraisemblance, si elle veut observer que l'habitation la plus humble du plus petit bourgeois de Pompéi donnait autant d'ouvrage aux fondeurs anciens qu'en donnent à nos fondeurs les possesseurs de nos palais modernes. Les beaux-arts, à cette époque, avaient accès dans tous les besoins de la vie civile; ils pénétraient partout; il n'y avait pas de porte qui leur fût fermée. Non- seulement les superfluités, mais encore les besoins, étaient de leur domaine. Tous les métiers, toutes les industries, toutes les conditions, leur payaient un tribut; ils étaient les compagnons inséparables de tous les usages, de toutes les cérémonies religieuses et profanes, de toutes les affaires, de tous les plaisirs. Le soldat leur demandait des armes pour la guerre; le gladiateur leur en demandait pour le cirque; sur le vase d'argile de la taverne et sur la coupe d'or d'un triclinium ils imprimaient en caractères ineffaçables le cachet de leur souveraineté. C'est à ce tribut volontaire que l'antiquité payait à la peinture et à la sculpture qu'il faut attribuer la perfection où elles furent portées; et l'art moderne doit être d'autant plus glorieux de la gloire acquise par lui, qu'il n'a pas encore goûté les douceurs d'un pareil encouragement.

BRONZES

Bronze



Junger Faun



FAUNE
Faun

PLANCHES 60 et 61.

Ce Faune, dont on ne nous reprochera pas la double représentation, fut découvert à Portici en février 1754. Il est fidèle en tous points au type que la mythologie avait assigné à ces divinités de second ordre.

Nous avons eu souvent à nous occuper des Satyres, des Silènes, des Tityres, des Sylvains et des Faunes, tous dieux des bois et de la campagne. Nous avons dû aussi remarquer que ces divinités, souvent confondues par les auteurs, ont cependant leurs formes particulières, et paraissent dériver d'origines différentes. La principale nuance que les antiquaires ont observée entre eux, lorsqu'ils ont eu à expliquer leurs idoles de marbres ou de bronze, ou les peintures antiques où ils sont représentés, c'est que les Pans et les Satyres se distinguent par leurs cuisses et leurs jambes de bouc, et leurs cornes sur le front ; tandis que les Silènes, les Tityres et les Sylvains ont les formes humaines et n'ont aucun caractère qui rappelle le bouc. Les Faunes ne diffèrent des Sylvains que par la queue, et quelquefois les cornes du bouc. Les Pans, les Satyres, les Tityres et les Silènes appartiennent aux Grecs, à qui les Romains, non contents des Sylvains et des Faunes que leur avaient légués les aborigènes ou les Étrusques, les empruntèrent dans la suite (1). La nationa-

(1) Buonarotti, *App. ad. Dempster.*, p. 16 ; Gori, *Mus. Etr.* t. I, p. 154.

lité des Faunes résulte de textes assez nombreux. Varron, appelant les Faunes *les dieux des Latins* (1); Denys d'Halicarnasse écrivant : *Faune, descendant de Mars et roi des aborigènes, fut adoré dans la suite par les Romains comme une divinité nationale* (2); Virgile (3), Lactance (4) et Eusèbe (5) appelant Faune, *fils de Picus, petit-fils de Saturne, et père de Latinus;* enfin Nonnus comptant parmi les suivants de Bacchus, *Faune qui arrive de l'Italie*,

Τοῖς ἐπὶ Φαῦνος ἵκανε πυρισφρήγιστον ἐάσας
Ἰταλίης διλόφοιο πελωρίδα πέζαν ἐρίπνης (6),

établissent le droit de priorité des Latins dans l'adoration des Faunes.

Le thyrse, commun à tous les suivants de Bacchus, et la queue, sont les principaux caractères de notre figure. Ensuite les traits de son visage, surtout son front étroit, son attitude, qui indique l'action et les mouvements de la danse, et la beauté de ses formes, viennent encore à l'appui de la manière dont nous envisageons notre sujet. Aux Faunes seuls, qui paraissent devoir être confondus avec les petits Pans, *Panisci*, adorés par les Latins (7), il appartient d'allier ainsi à la nature du bouc, représentée par la queue, les attraits et les charmes les plus délicats de

(1) VI, *de L. L.*, p. 72.
(2) I, p. 24.
(3) *Æn.*, VII, 47.
(4) I, 22.
(5) *Chron*, DCCCXXXVIII.
(6) XIII, 330.
(7) Lucrèce, Horace, Ovide, etc., dans Bochard, *Geogr. sacr.*, I, 33, p. 582, et Vossius, *Idol*, I, 12.

la forme humaine. Si notre figure eût été privée de la fraîcheur, de la vivacité, de la jeunesse et de la beauté qui la distinguent, nous aurions pu hésiter entre Faune et Silène; mais Silène, le plus souvent représenté sous l'aspect d'un vieillard, d'autant plus déplaisant que son âge et sa monstruosité semblent lui interdire ses goûts lascifs, ne saurait prétendre à donner son nom au joli bronze dont nous nous occupons ici. Quant à Faune, il fallait bien que le type de ses idoles, et l'idée gracieuse que s'en formaient les peuples régis par la loi du polythéisme, fussent assez répandus pour que nous trouvions son nom associé à tous les tableaux de la débauche la plus raffinée. Clément d'Alexandrie énumère, parmi les images lascives, *les Panisci et les jeunes filles nues*, Πανίσκοι καὶ γυμναὶ κόραι (1); et Suétone (2) prétend que Tibère faisait servir à ses plaisirs des jeunes gens et des jeunes filles, qui prenaient la forme des Faunes et des nymphes, *Paniscorum et nympharum habitu.*

Le front étroit qui a été observé sur la plupart des Faunes que nous a conservés le temps (3), nous rappelle un vers de la Priapée qui paraît y faire allusion :

Frontem comatos arcadas vides Faunos.

Quant à l'action de notre figure, qui se livre au plaisir de la danse avec un entrain et une agilité remarqua-

(1) Προτρ., p. 48.

(2) *Tib.*, 34.

(3) Spanheim, *Cæs. Pr.*, p. 21; *Histoire de l'Acad. des inscr.*, t. II, p. 319; Beger, *Th. Br.*, I, p. 19.

bles, elle se rapporte au caractère léger et joueur qu'on prêtait aux Faunes :

Sæpe sub hac madidi *luserunt* arbore Fauni (1).

Elle se rapporte aussi aux cérémonies de Bacchus, dont la danse faisait le fondement (2).

PLANCHE 62.

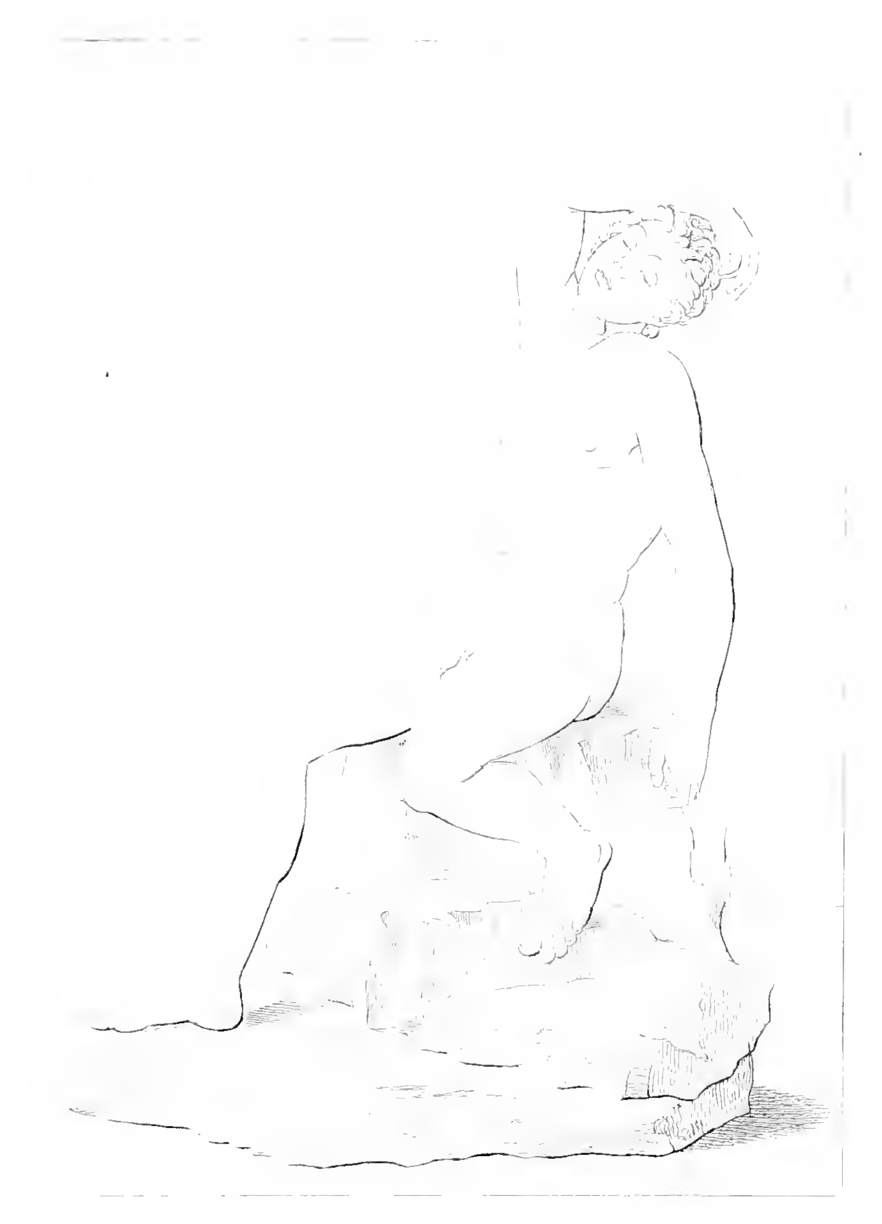
C'est encore un Faune, d'une beauté remarquable, que nous donnons ici, dormant sur un rocher; un de ses bras arrondi est posé sur la tête, tandis que l'autre tombe avec abandon. Il est cornu; mais ce qui le distingue, ce sont les deux petites excroissances qui pendent sous son cou et qui imitent celles que portent quelquefois les boucs et les chevreaux. Cette bizarrerie nous fait croire que l'idole reproduite dans cette planche représente un Faune d'une nature particulière, et connu chez les Romains sous le nom de *Faunus ficarius* (3), ou bien encore un Faune d'un rang plus élevé dans la hiérarchie.

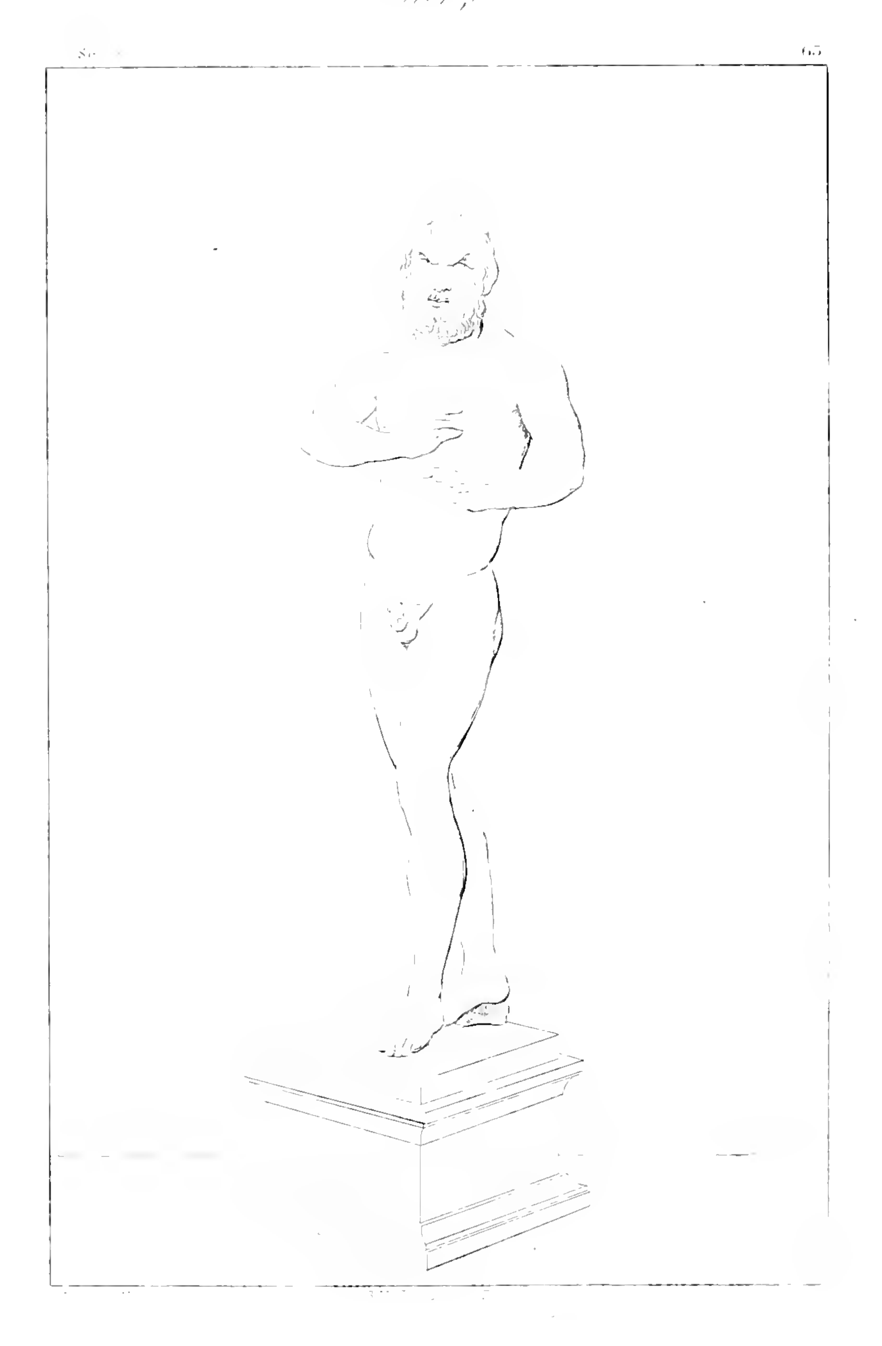
Ce qui nous engage à présenter cette dernière interprétation, c'est que nous avons découvert les traces d'un préjugé qui paraît avoir régné chez les anciens et qui consistait à croire que les boucs et les chevreaux dont la

(1) Martial, IX, 62.

(2) Beger, *Th. Br.*, I, *loc. cit.*, et III, p. 256.

(3) S. Jérôme, Isidore et le glossateur.





Marsyas

mâchoire inférieure portait de pareilles excroissances, étaient préférables aux autres : *Caper, cui sub maxillis binæ verruculæ collo dependent, optimus habetur* (1). On a dit aussi que les noms de σατυριασμοί et φήρεα (*satyriasmi* et *pherea*), donnés par Hippocrate (2) aux tumeurs et aux glandes allongées, qui se produisent sur le cou et sous les oreilles, dérivent des noms de *satyri* et de *pherei*, donnés par quelques Ioniens à des divinités qu'on représentait avec de longues excroissances près des oreilles (3).

PLANCHE 63.

Ce bronze est encore d'un goût excellent. Il représente un homme d'un âge mûr, à la barbe épaisse et aux oreilles de bouc. Ce symbole, joint au front dépouillé de cheveux et à la couronne de lierre (dont les feuilles sont d'argent), nous engage à donner à cette figure le nom de Silène. Il est bien évident, d'après la disposition des doigts et des mains de notre figure, qu'elle était représentée soufflant dans une flûte, sans doute brisée par le temps. Ce qui le prouve encore, c'est l'instrument placé sous son pied droit, avec lequel le musicien marquait la mesure et accompagnait les cadences de sa flûte. Cet instrument,

(1) Columel., VII, 6.

(2) *Aph.*, 26, sect. 3; *Epid.*, lib. VI, sect. 3.

(3) Galen.

que nous avons déjà vu dans le courant de cet ouvrage, était appelé *scabellus* ou *scamellus*, et Beger (1) a eu occasion aussi de l'observer sous le pied d'un Faune ou d'un Tityre. Les Grecs lui donnaient le nom de κρουπέζιον, et Pollux (2) le décrit de la manière suivante : *Le croupézion est une chaussure de bois, faite pour conduire le chœur.* Il donne ailleurs (3) au *croupézion* l'épithète de *chaussure des joueurs de flûte.*

Notre figure est peut-être aussi une statue de Marsyas, inventeur de la flûte.

PLANCHE 64.

Nous donnons ici un vieux Faune, qui porte au-dessus de ses oreilles de bouc une couronne de lierre. Sa barbe, épaisse, et bouclée avec un art merveilleux, sa poitrine large et velue, et sa complexion tout entière, indiquent une vieillesse encore verte et capable du feu des passions.

Tels sont, selon Hippocrate (4) et Galien (5), les signes extérieurs d'une vigoureuse constitution, d'un tempérament à la fois chaud et sec. Les poëtes, grands physionomistes, ont déduit de cette observation des médecins une consonnance morale. C'est ainsi du moins qu'Eustathe a rendu compte des passages d'Homère où

(1) *Th. Br.*, t. III, p. 255.
(2) VIII, 87.
(3) X, 153.
(4) *Prædictor.*, lib. II, 12, p. 497.
(5) *De Temperament.*, lib. II.



le poëte attribue à ses héros ce symptôme d'une âme courageuse et d'un esprit pénétrant, comme quand il dit d'Achille (1) :

Στήθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν,

ou quand il parle de Patrocle au cœur velu, λάσιον κῆρ (2). Cette opinion se produit encore dans Nonnus, quand il décrit l'armée des Sabins, *ayant sur le cœur des poils épais, grâce auxquels leurs âmes sont toujours ardentes* (3). Enfin, Plutarque (4) cite plusieurs exemples d'hommes doués d'une grande force morale, qui se révélait ainsi dans leur constitution physique.

Mais le résultat le plus évident et le plus commun de la villosité de la région pectorale, si elle entretient la chaleur interne, est aussi de fomenter dans le sein de l'homme les passions libidineuses. Ainsi, Suidas, en expliquant le mot λάσταυρος ou λασιόταυρος, indique qu'on doit le prendre en mauvaise part au moral. Tel est nécessairement, en partie du moins, le sens de cet indice, quand on le voit dans une divinité bachique, et telle a dû être ici une des intentions de l'auteur. Sans doute il a voulu figurer Silène, et représenter à la fois l'homme ingénieux, perspicace, qui mérita d'être l'instituteur de Bacchus, et l'être grossier, esclave de ses sens et de ses appétits, qui abuse des dons de la nature et des présents de son divin disciple. Le

(1) *Iliad.*, α, 189.
(2) *Iliad.*, π, 549.
(3) Nonnus, XXVI, 85.
(4) *Parall.*, XI, 37.

Faune ou Silène est assis sur un rocher, mollement abandonné dans cette attitude à demi rêveuse, à demi inspirée, qui est propre aux hommes sensuels : il caresse un tigre femelle, animal consacré à Bacchus. Dans la gueule de cet animal, on remarque un orifice de tuyau qui indique que ce bronze faisait partie d'une petite fontaine.

PLANCHE 65.

Ce Faune ou ce Silène velu, aux oreilles pointues, couronné de lierre ou de corymbes, est tout à fait pareil à celui de la planche précédente, et peut lui servir de pendant. Au lieu de caresser un tigre, il s'appuie sur une outre, du col de laquelle devait sortir un filet d'eau.

On peut se demander quel usage les anciens faisaient de ces petites statues hydrauliques, et quelle pensée les guidait dans leur décoration.

Pétrone (1) nous fournit une réponse à la première question : un des ornements de la table de Trimalcion représentait un vivier où des poissons nageaient dans une sauce fort recherchée des anciens et appelée garum ; et cette sauce jaillissait des outres que portaient quatre statues de Marsyas disposées autour du bassin. Il faut

(1) Cap. 36.

BRONZES



observer d'abord que, selon plusieurs mythographes, Marsyas était un Satyre ou un Silène. Les commentateurs remarquent que de pareilles statues de Silènes ou de Satyres faisaient ordinairement partie de la décoration des fontaines, de telle sorte que l'eau paraissait jaillir de quelque partie de leur corps ou d'un objet qu'ils portaient. En effet, les glossateurs ont traduit : *Silvanus*, κρουνός *et* κρήνη, fontaine; *Silanus*, ὑδρίον, filet d'eau. Festus rapporte que le mot *Tullius*, qui signifie un petit filet d'eau ou même un petit filet de sang qui jaillit (1), a quelquefois été interprété par le mot *Silanus;* et ce dernier se disait non-seulement des conduits d'eau ou des tubes des fontaines, mais aussi des mascarons, des figures qui vomissent l'eau (2). Or, ce nom même de *Silanus* vient évidemment de celui des Silènes ou des Sylvains que représentaient ces figures. Tel était donc l'usage des statuettes hydrauliques : on les plaçait dans les jardins, les vestibules, les salles à manger, et quelquefois sur la table même, où, communiquant avec un réservoir, elles versaient de l'eau, du vin ou même des sauces.

Quant à la raison de cet usage, employait-on simplement, comme le dit Pline (3), ces images satyriques pour paralyser l'influence des regards envieux et fascinateurs, comme on le faisait au moyen des Pans et des Priapes? Ou bien, Sylvain étant le symbole de la matière primi-

(1) Ennius, in *Ajace.*

(2) Lucret., V, 1263; Cels., II, 18; Hygin., *Fab.*, 169.

(3) XII, 4.

tive (1), son image n'aura-t-elle pas été introduite dans la décoration des fontaines par des artistes philosophes qui pensaient avec Hésiode, avec Homère, avec Thalès et tant d'autres (2), que l'eau est le principe de toutes choses? Nous admettrions plus volontiers cette dernière explication, qui repose sur un mystère ingénieux et poétique. Quand il s'agit d'interpréter les anciens, on ne risque guère de se tromper en remontant à un mythe cosmogonique.

PLANCHE 66.

Ce bronze, trouvé dans les excavations de Portici, est des plus rares et des plus curieux. Une jeune femme s'élève sur la pointe des pieds, en prenant son point d'appui sur un globe. Ce seul indice suffit pour faire reconnaître la Fortune. Néanmoins, il n'est pas commun de trouver cette déesse dans une pareille attitude et avec le même attribut : nous affirmerions presque que notre bronze en offre l'unique exemple. Vossius seul (3) affirme qu'il a vu une médaille où la Fortune était représentée debout sur un globe; mais qu'est devenue cette médaille? elle ne se trouve dans aucun recueil. On rencontre fréquemment la Fortune avec une roue, non pas sous ses pieds, mais à

(1) Macrobe, *Sat.*, I, 22; Servius, *Æn.*, VIII, 601.

(2) Stobée, *Ecl. phil.*, I, 13.

(3) *Idol.*, IX, 31.



Fortuna

côté d'elle ; et alors on la confond avec cette Némésis à laquelle un poëte (1) donne pour attribut une roue qui tourne d'elle-même :

Καὶ τροχὸς αὐτοκύλιστος ἔην παρὰ πόσσιν ἀνάσσης.

Sur une médaille de Julia Pia (2), on voit, parmi d'autres attributs donnés à la Fortune heureuse, un globe au lieu de roue ; mais il est placé près des pieds de la déesse et non sous ses pieds.

Quelques monuments nous offrent la Fortune barbue et la Fortune de toutes les nations et de tous les dieux (3), avec un timon appuyé sur le globe ; la Fortune forte, avec le timon sur le globe et la roue à côté ; la Fortune de retour (4), avec le caducée dans la main gauche et le globe dans la droite, symboles de la paix donnée au monde par Vespasien. Nulle part enfin on ne voit sous les pieds de la déesse ce globe qui, lorsqu'il est placé dans sa main, la confond avec la Providence. Les poëtes et les philosophes, mieux que les artistes, conservent, par une sorte d'instinct, les symboles primitifs et l'archaïsme des mythes ; et, seuls, ils ont dépeint la Fortune comme la représente notre statue. « Quelle est cette femme aveugle de-« bout sur une pierre ronde ?— Elle s'appelle la Fortune ; « et elle est non-seulement aveugle, mais encore sourde « et insensée : c'est pourquoi ce symbole indique bien sa

(1) Nonnus, LXVIII, 378.
(2) Buonarotti, *Med.*, p. 222
(3) Spanheim, *Pr.*, p. 97 et 98.
(4) Beger, *Th. Br.*, p. 633.

« nature. — Quel symbole? — La pierre ronde sur laquelle elle se tient debout. — Et que signifie cela? — « Qu'il n'y a rien de stable ni de sincère dans les dons « qu'elle fait. » C'est ainsi que s'exprime Cébès (1); et un vieux poëte latin (2) paraît faire allusion à ce passage grec quand il dit :

Fortunam insanam esse et cæcam perhibent philosophi,
Saxoque illam instare globoso prædicant volubilem,
Ideo, quo saxum impulerit fors, cadere eo Fortunam autumant.

« Les philosophes nous disent que la Fortune est aveugle et insensée; ils la représentent debout sur une pierre ronde et prête à rouler avec elle : « de quelque côté que le hasard pousse la pierre, la Fortune ira tomber « par là. »

Un Père de l'Église (3) parle aussi de cet attribut original, dont les artistes avaient changé la disposition, et qu'ils avaient remplacé par un cercle et par une roue (4). Un pareil changement avait eu lieu également dans les attributs de l'Occasion, qui, représentée par Lysippe sur un globe (5), fut décrite plus tard comme étant sur une roue (6).

En vertu de ce goût archaïque dans les attributs, notre statuette ne serait-elle pas étrusque? Le collier à

(1) *Dial.*, *Tableau de la vie humaine*.

(2) Pacuvius, apud Auct. ad Herenn., II, 23.

(3) D. Chrysostom., *orat.*, LXV, *de Fort.*, p. 603.

(4) Cic. *in Pis.*, 10; Ovid., *de Pont.*, II, 55; Tibull., I, 6, 32; *de Arte suasoria*, in Galen.

(5) Callistrat., *Stat.*, VI.

(6) Auson., ep. 12

rayons indique la même origine (1). Alors notre Fortune serait aussi la déesse Nortia, cette divinité toscane (2) adorée principalement des Volsques (3), que les Latins appellent la Forte, Némésis et surtout Tyché (4), et dont le nom étrusque, dérivé du chaldéen *norat* (5), signifie également celle qui enrichit et celle qui appauvrit, celle qui donne les biens et celle qui les ravit.

Tous les autres détails de ce petit chef-d'œuvre sont dignes de remarque. C'est d'abord la chevelure, qui, divisée en ondes gracieuses sur le devant, se réunit par derrière, comme l'indique la deuxième figure de notre planche, pour former un cône horizontal soutenu sans doute par un corps solide inséré dans les cheveux. Cette coiffure, qui, dans sa bizarrerie même, ne manquait pas d'une certaine élégance, était sans doute propre aux femmes étrusques, mais il n'est pas facile d'en retrouver des traces dans les auteurs anciens : cette espèce de chignon s'appelait-il *caliendrum* ou *gala*, *galerus*? nous nous croyons réduit à l'ignorer.

On remarquera ensuite l'espèce de voile qui couvre le sein. Ce vêtement, retenu sur l'épaule par deux fibules, richement orné sur les bords, et terminé aux deux coins par deux glands, signale la *Fortuna puella* (6), Νέα γυνή (7), la

(1) Gori, *Mus. Etr.*, t. I, p. 29.
(2) Juvénal, X, 75.
(3) Tit. Liv., VII.
(4) Martian. Capell., I, 9.
(5) Can. Mazzocchi, *Additions au Dict. étym.* de Vossius.
(6) Martian. Capell., *loc. cit.*
(7) Artemidor., II, 49.

Fortune vierge (1), dont la statue était voilée par deux vêtements à longs plis (2), et à laquelle les nouvelles mariées offraient leurs ceintures et leurs robes de jeunes filles (3).

Le mouvement de la main, qui relève légèrement la robe, tandis que l'autre soutient le gland de l'extrémité opposée du vêtement supérieur, donne à la figure une régularité d'ensemble qui n'est cependant point une complète et monotone symétrie.

Le collier, la broderie, et l'arabesque qui décore le globe, sont d'argent.

La base est soutenue par quatre pieds de lion ailés, dans lesquels on peut voir une allusion au sphinx, et par conséquent au mystère qui doit couvrir les choses sacrées.

Mais une des particularités les plus notables qu'offre cette statue, particularité qui, comme celle de la coiffure, paraît avoir échappé à l'attention des académiciens d'Herculanum, et que notre planche met aussi en évidence, c'est qu'elle a sur les épaules deux trous rectangulaires qui indiquent qu'elle avait autrefois des ailes, ou qu'au moins elle dut primitivement en recevoir. Serait-elle dans le cas de ces Victoires, espèces de Fortunes militaires, que les Romains prétendaient fixer en leur brisant les ailes? C'est ce qu'indiquerait assez le mot *stata*,

(1) Plutarch., *Quæst. rom.*, p. 281.
(2) Varr. *ap. Non.*, II, 936.
(3) Arnob., II, 74; D. August., *de Civ. Dei*, IV, 11.



Italian

une des épithètes de la Fortune. La Fortune était représentée chez les anciens, ailée ou non ailée; la *Fortuna manens* se voit assise et sans ailes sur une médaille de Commode; mais nous n'avions point encore d'exemple de cette mutilation employée pour fixer l'inconstante déesse.

Comme produit de l'art, ce bronze n'est pas moins admirable que comme rareté archéologique. On ne trouverait dans aucun musée une figurine à la fois plus élégante et plus simple, mieux posée et plus légère. En soulevant ses vêtements de manière à montrer la beauté de ses pieds nus, elle semble prendre son équilibre sur le globe. Ἑστὼς δὲ, ὁρμῆς ἐξουσίαν ἔχειν ἐδείκνυτο : « quoique immobile, on voit qu'elle peut se mouvoir : » on dirait qu'elle va commencer une danse gracieuse. Abstraction faite du sujet, ce serait un temps d'arrêt délicieux; étant donné le personnage, c'est une attitude trouvée par le génie.

PLANCHE 67.

Cette figure de femme, plus grande que nature, fut trouvée dans les fouilles de Resina, le 22 mai 1745. Elle est entièrement couverte par une longue tunique qui s'agrafe sur les bras : elle s'enveloppe en outre d'un manteau très-ample, qui, tombant du haut de la tête, est entr'ouvert à l'endroit du sein par le mouvement des bras et des mains qui s'étendent.

Ce qu'il y a de grec ou plutôt d'étrusque dans ce costume ne permet pas de prendre cette figure pour celle d'une dame de la famille impériale. Le caractère simple, robuste, grandiose, de la sculpture révèle encore le ciseau de la vieille Étrurie (1). C'est donc à l'élément italiote de l'antique cité d'Hercule que se rapporte ce monument. On pourrait voir ici la déesse de la Piété, si l'on s'en rapportait seulement aux médailles, et à l'indication du savant Visconti, qui rappelle à cette occasion que les mains ouvertes et écartées sont le signe de la prière. En effet, les anciens avaient adopté la coutume d'élever la paume des mains vers les dieux qu'ils suppliaient, *manibus orasse supinis* (2); et telle est l'attitude d'un grand nombre de statues de l'antiquité, toutes inspirées par ces fameuses images de suppliants dues aux plus célèbres artistes de la Grèce, à Euphranor, à Sthénide, au divin Apelles (3). Mais l'extension des bras et des mains était encore une marque de la bénignité avec laquelle les divinités propices accueillaient les vœux des mortels : ainsi était représentée la Diane d'Éphèse (4), ainsi les dieux, tels que Bacchus et Isis, auxquels on appliquait également l'épithète ὑπήκοος (5), *audiens*. Dans les hiéroglyphes égyptiens (6), la main droite ouverte exprimait la libéralité,

(1) Quintil., *Inst. or.*, XII; Vitruv. IV, 7; Strab., XVII, 806

(2) Virg., *Æn.*, IV, 205.

(3) Plin., XXXVI, 19; Visconti, *Mus. Pio-Clementin.*, vol. II, tav. 47.

(4) Gronov., *Int. gr.*, VII, p. 357; *Mus. Fior.*, *stat.*, tav. 20.

(5) Gruter, XL, 10, et LXXIII, 3; Callim., *Epigr.* 52.

(6) Diodor., III, 4; Apul., *Metam.*, XI, 960.

et la main gauche dans la même position indiquait l'équité. C'était enfin dans cette position que l'art antique se plaisait à figurer des vainqueurs généreux ou de puissants protecteurs. On en voit un exemple classique dans la statue équestre de Marc-Aurèle au Capitole. Remarquons en outre que les traits de notre bronze n'ont pas l'idéal d'une divinité, mais plutôt le positif du portrait, que ses vêtements sont ceux d'une matrone plutôt latine que romaine, et qu'enfin il fut trouvé dans le théâtre d'Herculanum. Nous en conclurons qu'il faut y reconnaître une des protectrices de cette cité, une des bienfaitrices qui réparèrent ses premiers désastres : la gratitude des Herculaniens érigea cette statue dans l'édifice même que leur concitoyenne avait restauré. Pausanias rapporte en effet (1) que les anciens avaient coutume de placer dans leurs théâtres les statues des personnes qui avaient bien mérité de l'État. C'est ainsi que les images de la famille Balbus se trouvaient dans le même édifice; et notre matrone ayant quelques traits de ressemblance avec la vénérable Ciria, l'aïeule des Balbus, on peut conjecturer qu'elle-même appartenait à cette illustre famille.

Relativement à l'anneau que cette figure porte au doigt, étant placé à l'index, il est du genre que Pollux (2) appelle κορίανον, probablement parce qu'il était propre aux jeunes filles (κόρη), et pour le distinguer de l'anneau du petit doigt, nommé ἀκαρές, à cause de sa petitesse.

(1) VIII, 49. (2) *Onomast.*, V, 101.

Hésychius indique un rapport assez curieux entre ce mot κορίανον et le mot χρόνος, temps, rapport qui a quelque analogie avec celui qui existe en latin entre *annus* et *annulus* : cette observation, dont les développements nous conduiraient trop loin, ne sera pas sans intérêt pour les étymologistes. Chez les Latins, un anneau se donnait comme arrhes d'un contrat, et surtout comme gage de la sainteté des fiançailles ; et de tout temps les amants ont échangé entre eux des bagues, symboles de leur fidélité réciproque (1). C'est pour faciliter de pareils échanges, quelquefois trop répétés et même contradictoires entre eux, que se sera introduite, d'abord parmi les femmes un peu légères (et ce sont celles qui donnent ordinairement le signal de la mode), la coutume de porter l'anneau à l'extrême phalange du doigt ; coutume qu'auront suivie plus tard, sans se rendre compte de son origine, les personnes d'un âge mûr, de mœurs rigides, et même les plus graves matrones. Cet usage, du reste, était réservé aux femmes ; et quand les hommes l'imitèrent, on y vit un indice qui accusait leur mollesse (2).

Ce bronze a le grand mérite d'une complète intégrité. La disposition des plis des vêtements est simple et grandiose. La composition entière respire une dignité pleine de naturel.

(1) Plaut., *Mil.*, IV, 1, 11 ; Ovid., *Amor.*, II, 15, 28.

(2) Mart., *ep.* 11 ; Senec., *Nat. Quæst.*, VII, 31 ; Quint. *Inst. or.*, XI, 3 ; Clement. Alex., *Pædag.*, III, 3.



PLANCHE 68.

Les auteurs classiques nous apprennent que la scène, c'est-à-dire, la décoration architecturale du fond des théâtres antiques, était ornée d'un grand nombre de statues : selon Pline, on en comptait trois mille au théâtre temporaire qui fut élevé par Scaurus. A Rome, le premier embellissement des édifices durables consacrés aux représentations dramatiques se forma aussi de bronzes et de marbres, parmi lesquels figurèrent au premier rang les images des Muses protectrices des jeux de la scène, et des arts qui y déploient leurs prestiges. Or, comme les colonies romaines suivaient en tout l'exemple de la métropole, les citoyens d'Herculanum cherchèrent un moyen de concilier cet esprit d'imitation avec leur gratitude envers la famille Balbus ; et ils ne trouvèrent rien de mieux que de représenter les dames de cette famille sous les attributs des Muses, afin d'en décorer ce même théâtre qui se relevait par les soins de Nonius Balbus.

Le marbre dont il s'agit ici en particulier représente encore un des membres de cette famille proconsulaire : il fut trouvé dans le théâtre, en 1739, avec ceux des planches suivantes. Il était bien conservé, à l'exception de la tête, qui se trouvait détachée du tronc, mais qui y fut réunie avec beaucoup d'intelligence par le professeur Solari. Ce marbre représente certainement une des sœurs de No-

nius Balbus ; car il ressemble à cet homme illustre, ainsi qu'à tout le groupe de femmes dont nous allons nous occuper successivement (1). Cette jeune femme est, comme ses sœurs, dans l'attitude que les sculpteurs ont consacrée pour représenter Polymnie : toutes ces figures sont sculptées dans un même marbre grec ; et l'on peut remarquer que le goût et la disposition des plis des vêtements sont partout identiques.

Quand cette précieuse statue est sortie des fouilles de Resina, elle avait les cheveux dorés. L'usage barbare de couvrir de feuilles d'or la chevelure des statues, d'enchâsser des pierres précieuses à la place des yeux, et de colorier leurs vêtements, est le stigmate de la décadence de l'art, stigmate qui flétrit plusieurs monuments importants de l'époque impériale. L'action de l'air a enlevé cette ridicule dorure ; mais il en reste encore une teinte jaunâtre qui se trouve également sur la chevelure des autres jeunes Balba.

PLANCHE 69.

Bien que cette statue, considérée dans ses détails, soit inférieure aux trois autres que l'on peut appeler ses trois sœurs (2), elle a néanmoins dans son ensemble une certaine grâce svelte qui lui donne de l'intérêt. On remar-

(1) Pl. 69, 70 et 78.

(2) Pl. 68, 70 et 78.

MARBRE

Marmor



Jungfrau [illegible] Pallas



que en outre sa chaussure, par où elle diffère, non-seulement de ses compagnes, mais même de la plupart des statues de jeunes femmes : elle ne porte point de sandales, mais une sorte de souliers de cuir non lacés qui couvrent entièrement le pied. Cette chaussure était appelée en latin *aluta*, probablement *a non luendo,* parce qu'ils ne se déliaient pas, ou peut-être, comme le veut le savant Visconti (1), de l'alun, *alumen*, dont on se servait pour la préparation du cuir. Cette partie du costume était propre au théâtre, et se trouve ici fort bien à sa place.

PLANCHE 70.

Si les habitants d'Herculanum ont voulu marquer, par la valeur de cette statue et le choix de l'artiste, une affection toute particulière à la plus belle et à la plus gracieuse des quatre Balba, les feux volcaniques ont secondé ce dessein en épargnant ce beau marbre, et en le conservant intact à notre admiration. La jeune Muse semble ouvrir des lèvres d'où va couler la poésie; et, pour accompagner d'un geste harmonieux sa douce mélopée, elle développe le bras sous lequel elle vient de rassembler à la manière grecque les plis de son pallium : ce vêtement, recouvrant la tunique sur l'épaule gauche, passe

(1) *Mus. Pio-Clement.*, tom. I, p. 120, édition de Milan.

en effet sous le bras droit en y formant des ondes larges et élégantes. La tunique, au contraire, est d'un tissu extrêmement fin, qui se colle à plis très-serrés sur la poitrine et les épaules, où elle est retenue par plusieurs boutons.

La légèreté de cet habillement pourrait faire songer à ces robes de soie (*coa et bombycina*) dont parle Pline (1), et qui ont inspiré à Martial cette charmante comparaison :

Femineum lucet sic per bombycina corpus (2).

« Ainsi le corps d'une femme brille à travers des tissus de soie. »

Mais ce vers même nous rappelle que les étoffes faites du fil du *bombyx* étaient d'une transparence complète : on a déjà vu dans les peintures de Pompéi, des danseuses enveloppées comme d'un nuage par une de ces larges draperies diaphanes qui ne laissaient à deviner aucun de leurs charmes. Telle n'est pas l'étoffe dont est revêtue la pudique fille des Balbus : sa robe ne trahit ses formes qu'en certains endroits où elle est tendue et collée sur la peau. On sait d'ailleurs que la soie se payait au poids de l'or, ce qui peut-être était précisément la raison pour laquelle on n'en faisait que des tissus pareils à des brouillards, *nubes textiles*. On sait encore que l'usage en fut défendu, à Rome, par un sénatus-consulte qui demeura en vigueur jusqu'au temps de Justinien, époque

(1) Plin., XI, 22, 23.

(2) Mart., VIII, 68.

où les robes de soie, introduites dans l'empire d'Orient, passèrent d'abord en Sicile et de là en Italie. Quant aux étoffes de lin, les Romains et les autres peuples d'Italie s'en servaient beaucoup plus pour couvrir des édifices temporaires, que pour en faire des vêtements (1). Témoin cette tente de deux cents pieds qui, au 6ᵉ siècle de Rome, abrita les seize mille hommes de la légion dite, en raison de ce fait, la *légion lintéate* (2); témoin encore ce *velarium* de toile de lin que Jules César fit établir sur le forum et sur toute la voie Sacrée, depuis sa propre demeure jusqu'au Capitole (3).

La laine, au contraire, était d'un usage presque universel. De nombreux artisans en fabriquaient des étoffes; des foulons, qui formaient une corporation puissante, préparaient ces tissus et les blanchissaient : bien plus, les dames du premier rang se faisaient une gloire de filer, de tisser la toison des brebis; et ce travail spécial était cité comme un indice de l'attachement aux soins domestiques, comme un symbole d'économie et même de pureté. Rappelons-nous en effet comment l'héroïque épouse de Collatin fut déclarée la plus chaste des matrones. On peut conclure de là, même sans alléguer l'autorité de Varron et de Martial, que presque tous les vêtements des Romains étaient de laine et que la légère tunique de notre statue doit représenter un tissu très-fin de la même matière.

(1) Ferrari, *de Re vestiaria*, III, 3.
(2) Tit. Liv., X, 23.
(3) Plin., XIX, 1.

Pour revenir à notre sculpture gréco-romaine, on y trouve une invention heureuse et profondément sentie, des chairs vraies et pleines de morbidesse, une expression simple et vive, un mouvement plein d'élégance, et surtout des draperies qui approchent de la perfection. Voilà cette manière décidée de traiter les plis, ce parti pris dans leur agencement, que nous avons tant de fois admiré en décrivant les bronzes antiques : ici encore, il peut y avoir excès de précision dans le détaché des masses de plis, mais cette précision, vulgaire et facile chez le modeleur, devient une difficulté vaincue dans la sculpture, et son emploi dans ce marbre fait ressortir tout ce qu'il y a de judicieux et d'adroit dans le talent de notre artiste. En relevant le pallium sous le bras gauche, il a écarté habilement loin du corps les plis de cette partie du vêtement, afin d'obtenir par là une grande masse d'ombre qui met en relief tout le reste de la figure : et alors, par un contraste plein d'effet, il a doucement aplati toutes les saillies de l'étoffe sur les contours gracieux du flanc droit, dont il a fortement accusé le nu.

PLANCHE 71.

On s'accorde généralement à reconnaître dans cette statue l'Athénien Aristide. Comme il n'existe, à notre connaissance, aucun portrait authentique du rival de Thémistocle, nous nous sommes borné à vérifier que ce



Aristides

marbre n'offre de ressemblance avec aucun des grands hommes de la Grèce dont les traits nous ont été conservés ; et, considérant d'ailleurs que le visage, l'attitude, l'habillement de cette statue n'ont rien qui ne puisse convenir au caractère, à l'époque et au pays d'Aristide, nous nous sommes incliné devant l'opinion reçue.

Cependant, on va plus loin : on affirme que le fils de Lysimaque est représenté ici plaidant sa cause devant les Athéniens et tentant d'effacer dans leur esprit l'impression produite par les artifices de son ambitieux rival ; on reconnaît la noble contenance du juste parlant à ses concitoyens, son imperturbabilité en présence d'un accusateur perfide. Il est bien connu, à la vérité, que les intrigues de Thémistocle, soulevant la multitude contre Aristide, firent condamner ce grand homme à l'exil par le jugement appelé ostracisme. Mais aucun écrivain de l'antiquité ne nous apprend que le juste Athénien ait eu recours à son éloquence pour fléchir ses adversaires. Rappelons seulement les faits. Le dialogue suivant s'établit entre le fils de Lysimaque et un citoyen qui ne savait pas écrire et qui ne le connaissait pas personnellement. « Tracez un nom pour moi sur cette coquille (ὄστρακον). — Lequel ? — Celui d'Aristide. — Et quel mal vous a fait cet Aristide que vous voulez bannir ? — Je suis ennuyé de l'entendre appeler le Juste ! » Aristide n'ajouta plus un mot; mais d'un air calme, il écrivit son nom, et rendit la coquille fatale à son aveugle ennemi. Il n'y a point là de harangue, point d'attitude oratoire.

Force nous est donc de chercher dans la vie du juste Athénien une circonstance à laquelle notre marbre puisse se rapporter avec plus de vraisemblance. Un jour (c'était après l'occupation d'Athènes par les Perses), Aristide se rendit à Sparte et harangua le peuple : « Je viens à vous, dit-il, afin que ce ne soit pas faute de conseils et de bons avis si, par votre négligence et votre lâcheté, les Barbares, déjà maîtres d'Athènes, s'emparent bientôt du reste de la Grèce..... » et il continua sur ce ton. Eh bien ! la sublime retenue, la fermeté simple et calme qui perce à travers tous les traits de notre statue, ne peuvent s'accorder qu'avec un pareil discours. Voilà l'orateur par qui l'indolence des Spartiates fut en effet vaincue : car, à la grande surprise des Athéniens, une armée lacédémonienne marcha bientôt contre les Barbares.

Cet heureux produit de la statuaire grecque peut soutenir la comparaison avec tout ce que l'art a enfanté de chefs-d'œuvre. La simplicité sans sécheresse, le fini sans froideur, la facilité dans la difficulté même, le naturel et l'idéal : il réunit les qualités les plus opposées. Ce visage, couronné d'une chevelure déjà éclaircie, mais garni d'une barbe touffue, exprime une sérénité d'âme presque juvénile, jointe à cette fermeté qu'on ne trouve que dans un âge avancé ; ces draperies tirées du même bloc, on dirait, à leur légèreté, qu'elles vont se détacher de la statue, et pourtant elles forment un tout harmonieux avec elle, et n'accusent ni trop ni trop peu le nu. Cette figure n'est point animée d'une action rapide ; elle a les

BRONZES



deux bras presque entièrement enveloppés dans un manteau, et pourtant on dirait qu'elle se balance, qu'elle se prépare à faire un pas en avant au moment où le débit oratoire exigera un redoublement d'énergie : concilier toutes ces contradictions, voilà le secret, le génie de l'artiste. Nous avons vu le Phidias de notre âge, l'immortel et à jamais regretté Canova, chaque fois qu'il revenait au Musée royal, s'aller placer tout d'abord en face de l'Aristide, et y rester quelques instants frappé de stupeur, comme il l'avait été la première fois qu'il avait admiré cette statue. Bientôt, plus maître de son jugement, il l'examinait encore en détail ; et à chaque nouvelle visite, son admiration croissante s'appuyait toujours de motifs tout nouveaux. Un pareil effet produit sur un pareil génie est à coup sûr le signe de la perfection même.

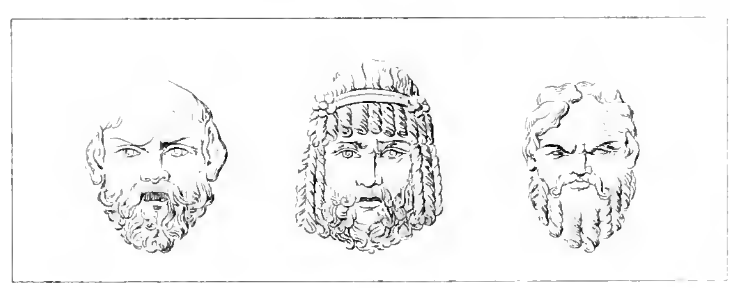
PLANCHE 72.

C'est une figure toute gracieuse que celle de cet enfant, en costume héroïque. Une chlamyde descend à longs plis de son épaule gauche, sur laquelle est jetée l'égide portant la terrible Gorgone. Sa cuirasse est marquetée d'ornements d'argent, parmi lesquels on remarque, à la partie supérieure, un quadrige conduit par Apollon, et au-dessous, la figure allégorique de la Terre flanquée d'un taureau et d'une chèvre. Il est chaussé de caliges comme un simple soldat des légions romaines.

On a remarqué que l'attitude de cette figure est celle dans laquelle le Courage est représenté sur les médailles impériales et consulaires. Mais l'abbé Guarini pense qu'on doit y reconnaître Caligula enfant; et voici les motifs sur lesquels il se fonde (1). A travers la noblesse et l'élégance des traits de cet enfant, on découvre quelque chose de cette organisation maladive qui distingua le féroce Caïus, et qui peut-être fut la cause première de ses affreux penchants. La calige qui fait partie de ce costume militaire est précisément ce qui lui attira dès son enfance, avec l'amour des soldats grossiers, le surnom qu'il a si horriblement illustré. On se rappelle que sous Tibère, comme Agrippine allait se placer avec le jeune Caligula sous la protection des Tréviriens, pour échapper à l'insolence des séditieuses légions de Germanie, celles-ci, saisies de honte et de compassion, supplièrent Germanicus d'ordonner qu'Agrippine continuât seule son voyage; mais que l'enfant impérial fût confié de nouveau à leur fidélité et ramené dans leur camp. Caligula revint, et, en se montrant aux légions, il rétablit le calme dans l'armée : bientôt la terreur qui s'était déjà répandue dans une partie de l'empire se changea en applaudissements et en cris de joie. N'est-il point naturel de supposer que les Pompéiens voulurent marquer par un monument durable cet événement glorieux, événement unique dans la vie du

(1) *Illustrazione apologetica del marmo puteolano.*

1re Série



Britannico

BRONZES

Bronze



monstre qui ne s'était point encore révélé? Les marqueteries de la cuirasse, représentant Apollon qui échauffe la terre entre le signe du Taureau et celui du Bélier, indiquent clairement l'époque du rétablissement du calme parmi les légions de Germanie, c'est-à-dire le mois d'avril, le huitième ou le neuvième après la mort d'Auguste. Or Caligula, lors de ce dernier événement, était âgé de plus de deux ans, ce qui lui en donne environ trois pour le temps des troubles de Germanie, âge également indiqué par notre statue, dans l'opinion de l'abbé Guarini.

Cette dernière observation n'est pas pour nous aussi concluante qu'elle a pu paraître au docte argumentateur, et l'âge de l'enfant que représente le bronze nous semble un peu plus avancé. Mais quelque parti que l'on prenne sur cette explication, la statue n'en demeure pas moins importante, soit par la belle conservation des marqueteries de la cuirasse, soit par l'égide jetée sur l'épaule gauche. Cette circonstance se rencontre rarement dans les statues antiques; et, se trouvant dans le Jupiter Égiaque, elle a déjà fourni une ample matière à l'érudition du savant Visconti.

PLANCHES 73 et 74.

On croit voir Britannicus et Néron, la victime et l'assassin, dans ces deux petites statues. En comparant la première avec d'autres monuments antiques, nous nous

sommes assuré de l'exactitude de la dénomination qu'on lui assigne; mais la tête de la seconde ayant été restaurée par les modernes, nous ne pouvons y reconnaître avec autant de certitude le meurtrier du légitime successeur de Claudius.

Britannicus touche à la fin de son troisième lustre, et il porte le costume consulaire : un air de mélancolie répandu sur ses traits semble indiquer le pressentiment d'une destinée funeste. Il médite profondément, en serrant dans sa main droite un rouleau de papyrus tiré de la cassette cylindrique que l'on voit posée perpendiculairement à terre, près de son pied droit. Des cassettes ainsi construites se trouvent souvent aux pieds des statues des philosophes et des orateurs de l'antiquité : on y renfermait les volumes dont on voulait citer textuellement des passages dans le cours d'une harangue. Celle-ci est particulièrement remarquable par la construction de la serrure qui la ferme.

Si l'autre figurine ne représente point un Néron, elle appartient certainement à quelque noble rejeton d'une famille patricienne, puisqu'elle porte la bulle d'or : on en peut conclure que son costume, dont la sculpture n'a pu marquer les bords de pourpre, est cette robe prétexte que les adolescents déposaient avec la bulle même, pour prendre la toge virile ou pure.

La bulle a, comme d'usage, la forme lenticulaire, et paraît construite de manière à renfermer ces amulettes à l'aide desquels les anciens croyaient pouvoir écarter de

leurs enfants l'effet des maléfices et des paroles envieuses ou des regards funestes (1). Il est remarquable qu'elle est suspendue ici par une bandelette ou un ruban, et non par une cordelette ronde comme dans les autres monuments.

Dès le jour même de la naissance d'un enfant noble, son père lui attachait cette bulle d'or au cou ; et l'enfant ne la déposait qu'à la fin de sa quatorzième année, quand, en face de l'autel des dieux Lares, il quittait la robe prétexte pour revêtir la toge virile : alors, on suspendait la bulle au cou de ces mêmes dieux, en reconnaissance de la protection qu'ils avaient accordée au jeune patricien (2); et de cet usage provint sans doute celui de représenter les dieux Lares avec la bulle, comme on le voit dans quelques monuments et surtout dans un bronze d'Herculanum (3). Soit que la bulle eût été instituée par les premiers rois de Rome comme récompense militaire, soit qu'elle remontât seulement à Tarquin l'Ancien, qui en décora son fils unique âgé de quatorze ans, parce que ce jeune homme avait tué de sa propre main un Sabin sur le champ de bataille (4), elle se perpétua de génération en génération et parmi tous les ordres de citoyens : seulement, les patriciens en portaient une d'or, et les plébéiens une de cuir (5). Selon Macrobe (6), ce fut à la fin de la guerre

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 6.

(2) Petron., cap. 38 ; Pers., sat. V, 30; Plaut., *Rud.*, IV, 5, 127 ; Propert., lib. IV, eleg. 1.

(3) *Bronzi Ercolanesi*, vol. II, tav. 87 et 92.

(4) Plin., XXXIII, 1, 4.

(5) Ascon., *in Verr.*, II, 1, 58.

(6) Macrob., *loc. cit.*

punique que le *signum de paupere loro* fut accordé aux fils des affranchis.

Ces deux petites figurines sont d'un mérite à peu près égal : on observe seulement dans la première une meilleure disposition de draperies et des plis mieux combinés que ceux de la seconde. Nous devons aux fouilles d'Herculanum l'image de Britannicus, et l'autre à celles de l'antique Télésia.

Des six masques de bronze représentés au bas de ces deux planches, celui du milieu de la première est un Bacchus; à sa droite est un Silène, à gauche un masque comique ; celui du milieu de la deuxième planche est un masque tragique ; à droite, un Faune ; à gauche, un Silène. Ils furent trouvés les uns à Resina, les autres à Civita-Vecchia.

PLANCHE 75.

C'est dans l'intérieur d'un grand édifice de Pompéi, vulgairement appelé le Panthéon, que l'on trouva, en 1821, cette statue de marbre grec grande comme nature. Comme une autre image voisine, elle était tombée de la niche qui l'avait contenue, et gisait sur le sol. Don Francesco Maria Avellino, secrétaire général de la société bourbonienne, a démontré dans un mémoire lu à l'académie d'Herculanum et inséré dans les actes de



LIVIE PRÊTRESSE D'AUGU[illegible]

Livia

cette société (1), que cette statue ne pouvait représenter que Livie, en prêtresse d'Auguste. Malheureusement, les preuves accumulées par le docte critique ont exigé de lui de si longs développements, que nous devons renvoyer les lecteurs au mémoire lui-même, nous bornant ici à une simple description.

Cette figure voilée, dans une attitude solennelle, portant une couronne d'or et tenant de la main gauche une *acerra* ou une boîte dans laquelle on voit des grains d'encens, ne peut être qu'une prêtresse représentée dans l'exercice même de ses fonctions sacerdotales. On doit regretter la perte du bras droit, qui sans doute portait un *capedo*, un instrument propre à tirer l'encens du petit vase. Elle est vêtue d'une longue tunique à plis très-serrés, que recouvre un *peplus* plus largement drapé et arrêté à l'épaule par une *fibula*. Un manteau, très-large mais léger, descend du sommet de la tête, enveloppe les épaules et va se jeter sur le bras gauche, en formant une élégante draperie. La dignité des traits du visage s'accorde avec cet ensemble majestueux : on y lit une fierté contenue qui inspire le respect.

Cette statue a tout le caractère du siècle d'Auguste : c'est une des plus remarquables qui soient sorties des fouilles de Pompéi, d'abord à cause de la grâce des membres et du torse qui, bien qu'en repos, font pressentir l'action; et ensuite par la beauté des draperies qui re-

(1) Vol. II, p. 1 à 25.

couvrent et parent cet élégant ensemble sans jamais le cacher.

PLANCHES 76 et 77.

Parmi tous les monuments de l'art italien, rassemblés au nombre de plus de trois cents dans une des salles du Musée Bourbon, un des plus remarquables est la statue de Diane, qui est ici représentée sous deux aspects différents. Ce marbre précieux n'a qu'environ trois pieds et demi de hauteur. L'examen de ce monument pourrait amener des recherches mythologiques assez étendues sur les fonctions et les attributs divers de la fille de Jupiter et de Latone, représentée ici comme déesse de la chasse, quoique sous un costume peu propre à cet exercice, et plutôt asiatique que grec ou romain. Mais ce qui réclame toute notre attention, c'est le caractère de cette sculpture, qui nous paraît appartenir à la seconde époque de l'art italien. Les indices auxquels les plus doctes critiques reconnaissent les vrais monuments de cette époque sont la simplicité des formes, une certaine imperfection dans les traits de la figure, une exquise recherche dans la disposition des vêtements, un arrangement médité et une véritable finesse dans les plis des draperies, des broderies d'une grande richesse au bord des étoffes, une coiffure symétrique et crêpée, et enfin une foule d'ornements, tels que colliers, bulles

MARBRE

Marmor





et couronnes garnies de perles : indices qui se trouvent tous réunis dans notre Diane. Winckelman, grand admirateur de ce beau monument, en a laissé une description exacte (1) dans laquelle il relève tous ces caractères l'un après l'autre ; nous croyons utile de la transcrire textuellement :

« La Diane du Musée d'Herculanum, comme la plupart des statues de cette divinité, est dans l'attitude d'une personne qui marche. Les coins de la bouche sont un peu relevés, et le menton est petit. On voit dans ses traits l'expression d'un idéal imparfait, plutôt que l'imitation de la nature. Néanmoins les pieds sont divins, et les plus belles figures grecques n'en offrent pas de plus parfaits. Les cheveux s'avancent sur le front en petites boucles, et sur les côtés ils tombent en longues tresses jusqu'aux épaules : par derrière, ils sont rattachés assez bas ; enfin, la tête est ceinte d'un diadème orné de huit rosettes, relevées par une teinte rougeâtre. La robe est peinte en blanc ; la tunique a de larges manches dont les plis sont mêlés et irréguliers ; et le manteau très-court, drapé à plis parallèles et serrés, est bordé d'une bande étroite de couleur d'or, que surmonte immédiatement une autre bande plus large, mais rougeâtre, et parsemée de fleurs blanches pour imiter une broderie : la tunique est bordée de même. La couleur rouge est celle du baudrier qui supporte le carquois, et

(1) Winckelman, *Histoire des arts du dessin*, t. I, p. 182.

qui, de l'épaule droite, vient passer sur la mamelle gauche; c'est encore la couleur des courroies qui attachent les sandales. »

Winckelman se trompe quand il ajoute après cette description : « Cette statue se trouvait dans le petit temple d'une villa qui dépendait de la cité de Pompéi. » On a lieu de s'étonner de l'inexactitude des renseignements que Winckelman recevait à de longs intervalles sur les antiquités découvertes dans le royaume de Naples; car, dans un autre endroit du même ouvrage (1), il désigne en ces termes le monument dont il vient d'être question : « Statue de Diane découverte en 1760, à Herculanum. » Or cette statue ne fut trouvée ni à Pompéi, ni à Herculanum, mais bien entre la *Torre del Greco* et la *Torre dell' Annunziata*, peut-être sur l'emplacement de l'antique Oplonte, en remuant un terrain pour y planter des vignes; et cette découverte fut toute fortuite.

Il n'est point inutile de rappeler que l'usage de peindre les statues remonte à la plus haute antiquité. Pausanias nous apprend (2) que primitivement les artistes revêtaient de véritables habits, d'étoffes, en un mot, le bois, le marbre ou le bronze de leurs statues. Le progès des arts fit supprimer cet usage barbare, qui privait la sculpture de ses plus beaux avantages : il en resta seulement, pour quelques circonstances, la coutume d'ap-

(1) *Histoire des arts du dessin*, t. I, p. 31.

(2) Lib. II, cap. 11.

MARBRE

Marmor



Jungfrau aus der Familie Balbus

pliquer sur le marbre les couleurs des vêtements, des ornements et même de la chevelure. Dans notre statue, ces couleurs étaient extrêmement vives et parfaitement conservées au moment où on la découvrit ; mais, lorsqu'elles furent exposées à l'air, quelques teintes disparurent entièrement, et presque toutes perdirent leur éclat.

PLANCHE 78.

Voici la dernière des sœurs de M. Nonius Balbus (1) : elle est représentée, comme ses compagnes, dans l'attitude et sous le costume de Polymnie, à laquelle sans doute on pouvait les comparer toutes quatre, en considérant, soit leur goût pour les lettres, soit la grâce de leurs discours, soit enfin le caractère de leur beauté. Il règne, dans les proportions et les traits de cette physionomie, quelque chose de doux et de simple, bien éloigné du sublime idéal : ce sont de ces lignes individuelles quoique régulières, par lesquelles un portrait se distingue toujours d'une figure de pure invention. Elle est revêtue aussi d'une tunique à plis serrés, et enveloppée d'un manteau largement drapé : ses cheveux, arrangés d'une manière fort simple, paraissent blonds comme ceux de ses compagnes, par l'effet d'un reste de dorure. Cette statue ressemble surtout à celle de la planche 70, dont elle

(1) Voy. planch. 68, 69 et 70.

doit avoir fait le pendant; elle est sculptée dans le même marbre et paraît l'œuvre du même artiste. Des deux côtés, la draperie élégante et légère, l'agencement des plis précis et bien entendu, semblent également imités d'un original grec du premier ordre.

PLANCHE 79.

Ce bronze et les deux suivants ne sont point des statues entières, mais des bas-reliefs qui ornaient la caisse du beau quadrige trouvé dans les fouilles de Résina, au mois de mai 1739.

Cette figure ne porte point d'autre attribut distinctif que la couronne radiée. Mais déjà ce seul indice a suffi pour reconnaître une Junon reine dans une statuette du Musée étrusque (1), et il paraît qu'en effet cette espèce de couronne n'appartient qu'à l'épouse de Jupiter. D'ailleurs toute autre conjecture s'accorderait mal avec le sérieux de la physionomie, avec la dignité du costume, et avec ce grand manteau qui recouvre la tête, comme on le voit dans les figures de Junon sur les médailles, et comme le portaient aussi les matrones romaines. On remarquera que les manches de la tunique sont fermées par plusieurs petits boutons ou fibules. Cette particularité du costume se trouve encore

(1) *Mus. etrusc.*, t. I, tav. 24.



[illegible]

Juno



dans la Junon reine du Musée étrusque, et dans plusieurs autres statues de Vénus ou de la nymphe Bygoïs, etc., qui font partie de diverses collections (1). Cette coupe élégante du vêtement fut fréquemment adoptée par les dames grecques et romaines (2).

PLANCHE 80.

Ce bronze, qui accompagnait le précédent, n'offre aucun emblème qui le caractérise avec certitude. Néanmoins une foule de vraisemblances indiquent un Apollon. La nudité du torse, la simplicité du costume, les cothurnes, enfin, n'appartiennent qu'à un dieu ou à un héros : et c'est un dieu sans doute, puisqu'il accompagne Junon. C'est ainsi qu'Apollon était souvent représenté, comme le démontrent plusieurs monuments (3) et surtout le témoignage de Maxime de Tyr (4), qui dit que les artistes peignaient ce dieu comme un adolescent à demi couvert d'une petite chlamyde, μειράκιον γυμνὸν ἐκ χλαμυδίου. La chevelure épaisse et bouclée convient également au dieu des vers : tous les poëtes en font foi (5);

(1) *Mus. etr.*, tom. I, tav. 3, et 170; Demster, tab. 20 et 43 ; Philip. Ruben., *Elect.*, II, 20; Alb. Ruben., *de Re vestiaria*, I, 9; Ferrar., *Annal.*, 26.

(2) Ælian., *Var. Hist.*, I, 18; Rhod., *de Acia*, 5.

(3) Montfaucon, tom. I, pl. 49 et suiv.; *Mus. etr.*, tav. 32, 33, 34.

(4) *Dissert.*, XXVI.

(5) Apollon., *Argon.*, II, 710 ; Tibull., III, 4, 34; Callim., *Hymn. in Apoll.*, 32.

Hygin dit (1) que les fils de Niobé méprisaient Apollon, parce qu'il laissait tomber ses vêtements jusqu'à la ceinture, et qu'il portait de longs cheveux, *quod vestem deorsum cinctus et crinitus esset;* Élien rapporte (2) que Dionysus ravit à Phœbus les anneaux d'or de sa chevelure, χρυσοῦς βοστρύχους. Enfin, ce visage juvénile, cette fraîche beauté, conviennent au dieu qu'Horace qualifie de *lævis,* sans barbe, et que Virgile appelle le bel Apollon :

Taurum Neptuno, taurum tibi, pulcher Apollo (3).

A la vérité, cette épithète, *pulcher*, a été condamnée par un grand nombre de critiques (4), comme étant un synonyme d'*exoletus,* efféminé, débauché ; mais le poëte a trouvé pour défenseur Aulu-Gelle (5), lequel a bien compris qu'un mot ayant été employé figurément par extension ou par abus ne peut point pour cela perdre sa signification naturelle et primitive, et que dans tous les cas il appartient aux grands écrivains de ramener la langue à ses origines.

PLANCHE 81.

La troisième des figures de relief, ou plutôt de ronde-

(1) Fab. IX.
(2) *Var. Hist.*, I, 20.
(3) *Æn.*, III, 119.
(4) Servius, in loc. citat.
(5) *Noct. att.*, XIII, 26.

BRONZES

Bronze



bosse, qui décoraient le quadrige de Résina, paraît être un dieu Mars, compagnon plus ordinaire de Junon que n'était Phœbus lui-même.

Le dieu de la guerre est ici représenté entièrement couvert d'une armure, à la manière des Romains, qui avaient emprunté cette coutume des Étrusques (1). Pline, en parlant de la statue cuirassée (*loricata*), que l'on éleva à César dans le forum qui porte son nom, fait remarquer cette différence entre les coutumes de l'Italie et celles de la Grèce (2). Les artistes hellènes ne donnaient ordinairement à Mars que le casque, la lance, le bouclier, le parazonium, et tout au plus la chlamyde. Le coffre de Cypsélus offre pourtant une exception à cette règle (3); et Lycophron désigne le dieu de la guerre par l'énergique appellation de Loup armé, ὁπλίτην λύκον (4).

La tête est nue, et le profil placé à côté dans notre gravure indique la saillie de cette tête sur le fond du quadrige. Le dieu porte une chlamyde sévèrement drapée sur une cuirasse bordée d'un double rang de ces ornements à franges que le moyen âge appelait lambels, et qui étaient d'origine étrusque (5). Sous cette cuirasse, il a encore une tunique courte ou *subarmale* (6); ses

(1) *Mus. etrusc.*, tav. 40.

(2) Plin., XXXIV, 5.

(3) Pausan., V. 18; vid. et. Alberic., *de Imag.*, III.

(4) *Cassandr.*, 938.

(5) Buonarotti, *App.*, p. 45; Montfaucon, tom. IV, pl. 4, 17 et 44.

(6) Turneb., *Adv.*, XVIII, 19; Ferrar., *de Re vest.*, part. II, lib. III, 17, et *Annal.*, 19; Buonarotti, *Vet.*, p. 246.

brodequins sont faits de la peau d'un animal. La disposition de ses deux bras indique que de la main droite il s'appuyait sur une lance, tandis que de la gauche il tenait un bâton de commandement ou le *parazonium*, c'est-à-dire l'épée avec le baudrier.

Le style étrusque de cette figure et des deux précédentes a porté quelques antiquaires à y chercher les images de trois membres de la famille de l'empereur Auguste.

PLANCHE 82.

Cette belle statue, revêtue de la toge et plus grande que nature, a été trouvée dans les fouilles de Résina le 2 décembre 1743 : on aurait ignoré le nom du personnage qu'elle représente, si l'on n'avait trouvé, sur une plaque de bronze qui recouvrait sa base de maçonnerie, l'inscription suivante :

L. MAMMIO. MAXIMO
AUGUSTALI
MVNICIPES. ET. INCOLAE.
AERE. CONLATO.

C'est-à-dire, « A Lucius Mammius, augustal, les municipaux et les habitants, à leurs frais. »

Les Mamius, Mammius ou Mammianus sont connus par un grand nombre d'inscriptions de Capoue, de Bé-

1 8



2

Mammius Maximus

névent, d'Aquino et de Corfinium (1). A Herculanum même, nous voyons, par les inscriptions du théâtre, que L. Annius Mammianus Rufus, duumvir quinquennal, y fit construire l'orchestre à ses frais; nous apprenons de même que notre L. Mammius Maximus éleva des statues à Livie, à Germanicus, à Antonia, mère de Claude, et à Agrippine, femme de cet empereur, ce qui fait supposer qu'il vivait encore dans les dernières années de ce règne : il releva en outre et décora le marché. Il paraît que son père, L. Mammius, de la tribu Menenia, avait été décurion à Nucera.

Nous avons eu plusieurs occasions de parler des augustaux ou prêtres d'Auguste : l'importance de ces magistrats municipaux n'était pas bien grande, et c'est sans doute pour la relever qu'on a représenté celui-ci dans une attitude qui suppose qu'il tenait à la main un rouleau, comme on en donnait un à Rome aux statues consulaires et sénatoriales. On sait que, dans les villes qui avaient retenu leurs propres lois, et qui étaient admises à participer aux charges et aux honneurs de l'empire, les municipaux différaient des simples habitants par la jouissance des droits civiques (2). Enfin, les derniers mots indiquent qu'une contribution avait été levée dans la ville pour subvenir aux frais de la statue. Cette contri-

(1) Murator., 1186, 13; 1187, 1 et 2; 1371 et 1706, 6; 2074, 2, et 717, 2; Gruter., 804, 2; 129, 2; 240, 1, et 308, 1; Reines., I, 246, et X, 1, n. 85 et 177.

(2) Fest., s. v. *Municeps* et *Municipalia sacra;* Aul. Gell., XVI, 13; Spanh., *O. R. I.*, ex. 12.

bution était ordinairement très-modique, et dans différentes occasions pareilles, comme pour Musa, médecin d'Auguste, et pour P. Minucius, elle ne s'éleva pas au-dessus d'un as (1). Souvent même, le citoyen à qui une statue était décernée se contentait de l'honneur, et faisait établir le monument à ses frais ; d'où vient cette glorieuse mention, fréquente sur les marbres : *honore contentus, pecuniam remisit* (2).

Notre statue porte au quatrième doigt de la main gauche un anneau, représenté sur le côté de la planche, mais sans le signe du lituus qui indiquerait la qualité sacerdotale. Il résulte d'un passage de Cicéron (3) que les Romains avaient coutume de mettre au doigt de leurs statues un anneau marqué des mêmes emblèmes que celui de la personne représentée : ce qui, à défaut de ressemblance, faisait reconnaître le personnage aussi sûrement qu'une inscription.

PLANCHE 83.

On reconnaît les traits de Néron Claudius Drusus Germanicus dans cette statue plus grande que nature, qui a été trouvée au théâtre d'Herculanum, entre les piédestaux des deux statues équestres de bronze doré. Ce

(1) Sueton., *Oct.*, 59; Plin., XXXIV, 5.
(2) Figrell., *de Stat.*, 22 ; Boulang., *de Pict.*, I, 23.
(3) *Ad Att.*, VI, 1.



Germanicus

jeune héros, dont les vertus faisaient espérer le rétablissement de la république romaine (1), était d'une naissance bien suspecte : Livie le portait dans son sein quand elle fut cédée à Auguste par son époux Tibérius Claudius Néron (2); et elle le mit au monde trois mois après le nouvel hymen, l'an de Rome 716. On considéra généralement le jeune Drusus comme le fruit d'un adultère en quelque sorte réparé par le divorce avec ses suites, et l'on dit d'Auguste à cette occasion : τοῖς εὐτυχοῦσι καὶ τρίμηνα παιδία, « les hommes heureux ont des fils au bout de trois mois » (3). La Germanie vaincue, après avoir donné un nom à Drusus, fut bientôt témoin de sa mort prématurée :

Et mortem et nomen Druso Germania fecit :
Me miserum, virtus quam brevis illa fuit (4) !

Il mourut en effet entre le Rhin et la Saale, l'an de Rome 745, et les historiens ne sont point d'accord sur la cause de ce trépas.

La toge relevée sur la tête indique que le personnage est représenté comme sacrificateur : en effet, les Romains se couvraient dans de pareilles occasions, sauf quand ils sacrifiaient à Saturne : le motif le plus plausible de ce rite est que le prêtre ne doit pas se laisser distraire par

(1) Suet., *Claud.*, 1.
(2) Tacit., *Ann.*, V, 1 ; Vell. Paterc., II, 94 ; Dio Cass., XLVIII, 44.
(3) Suet. et Dio, *locis citatis*.
(4) Ovid., *Fast*, I, 597.

les objets qui l'entourent (1). Le lituus gravé sur l'anneau indique de plus les fonctions augurales; et cette circonstance donne beaucoup de prix à notre statue, en ce qu'elle est d'accord avec la célèbre médaille grecque où l'on voit d'un côté une tète couronnée de laurier avec le lituus, le simpuvium et cette légende : ΔΡΟΥΣΟΣ. ΚΑΙΣΑΡ. ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ. ΥΙΟΣ. Il n'y a plus de raison maintenant pour attribuer cette médaille à un autre Drusus, fils de Tibère, qui était pontife, quelle que soit d'ailleurs la ressemblance entre les deux princes. Ainsi se trouve encore réfutée une opinion que l'on conçut à la hâte au moment des fouilles, et qui, se fondant sur une inscription trouvée dans ces mêmes fouilles, attribuait notre statue au grand Germanicus mort sous Tibère.

On remarquera le style large et le jet hardi des draperies de la toge, ainsi que la forme des sandales.

PLANCHE 84.

Cette statue colossale est remarquable autant par la beauté de l'exécution que par la singularité du sujet : elle représente un Jupiter sans barbe, avec la *haste pure* ou le sceptre dans la main droite et la foudre dans la gauche; au quatrième doigt de cette dernière main, on voit un anneau avec le lituus. La tète est celle d'Auguste,

(1) Plut., *Quest. rom.*, II, 266.

BRONZES

Bronze



Augustus

et les traits de cet empereur sont trop connus pour que l'on puisse douter un moment de l'intention de l'artiste.

L'importance de ce monument historique et religieux nous fait un devoir de reprendre avec quelque détail chaque partie de cette description sommaire.

Colosse, Κολοσσός, mot dont l'origine est encore un objet de contestation, bien que l'opinion la plus probable paraisse celle qui le fait venir de κολούειν τὼ ὄσσε, « arrêter les regards » : étymologie à laquelle Stace semble faire allusion par ces mots, *Vix lumine fesso explores* (1). Il se disait en général de tout ce qui était plus grand que nature, quelle que fût la proportion ; bien qu'en particulier, on ait distingué les statues augustes, qui avaient une fois et demie la taille humaine ; les héroïques, qui allaient jusqu'au double, et enfin les colossales, qui avaient le triple et au delà (2).

Quoique Cicéron ait prétendu que Jupiter était toujours représenté avec de la barbe (3), les poëtes mentionnent Jupiter enfant, adolescent et jeune ; ils parlent de *Vejovis* comme du jeune Jupiter (4), et sa figure imberbe se trouve, quoique rarement, sur les médailles. Pausanias en a vu deux statues en Élide (5), et Juvénal parle de la jeunesse du maître des dieux, *Jove nondum barbato* (6). On voit dans le Musée étrusque (7) un bronze

(1) Stat., *Sylv.*, I, 1, 87.
(2) Bergier, *de Viis milit.*, V, 15, § 2 ; Rader., ad Martial., *Epigr.*, I, 2.
(3) *De Nat. deor.*, I, 30.
(4) Ovid., *Fast.*, III, 437.
(5) Pausan., V, 24.
(6) *Sat.*, VI, 14.
(7) Gori, tom. I, p. 76.

qui représente un Jupiter imberbe, avec la foudre perpendiculaire : cela pourrait être un *Jupiter Summanus*. Les Osques avaient leur *Jupiter Anxur*, dont on a une médaille, et qui était toujours représenté sans barbe, quand même on n'admettrait pas l'étymologie fort contestable de *anxur*, ἄνευ ξυρᾶς (1). Une médaille de Trézène représente de la même manière Jupiter Libérateur, ΣΔΕΥΣ, pour ΖΕΥΣ, Ἐλευθέριος.

Auguste lui-même, dès l'âge de vingt-huit ans, quand il eut pacifié le monde (2), a vu le peuple romain lui élever des statues et des temples. La Curie de Pise était un Augustéum (3) : il y avait un Césaréum à Bénévent et à Naples une basilique d'Auguste (4). On peut donc présumer que l'édifice où fut trouvée cette statue était à Herculanum la basilique d'Auguste, l'endroit du forum où se réunissaient les décurions. L'image impériale était là au milieu de l'édifice, ce qui s'appelait *templum tenere ;* c'est ainsi que Virgile a dit :

In medio mihi Cæsar erit, templumque tenebit (5).

Le caractère de la jeunesse se trouve aussi dans les monuments consacrés à Auguste après sa mort et son apothéose. On voit, sur des médailles, sa tête imberbe

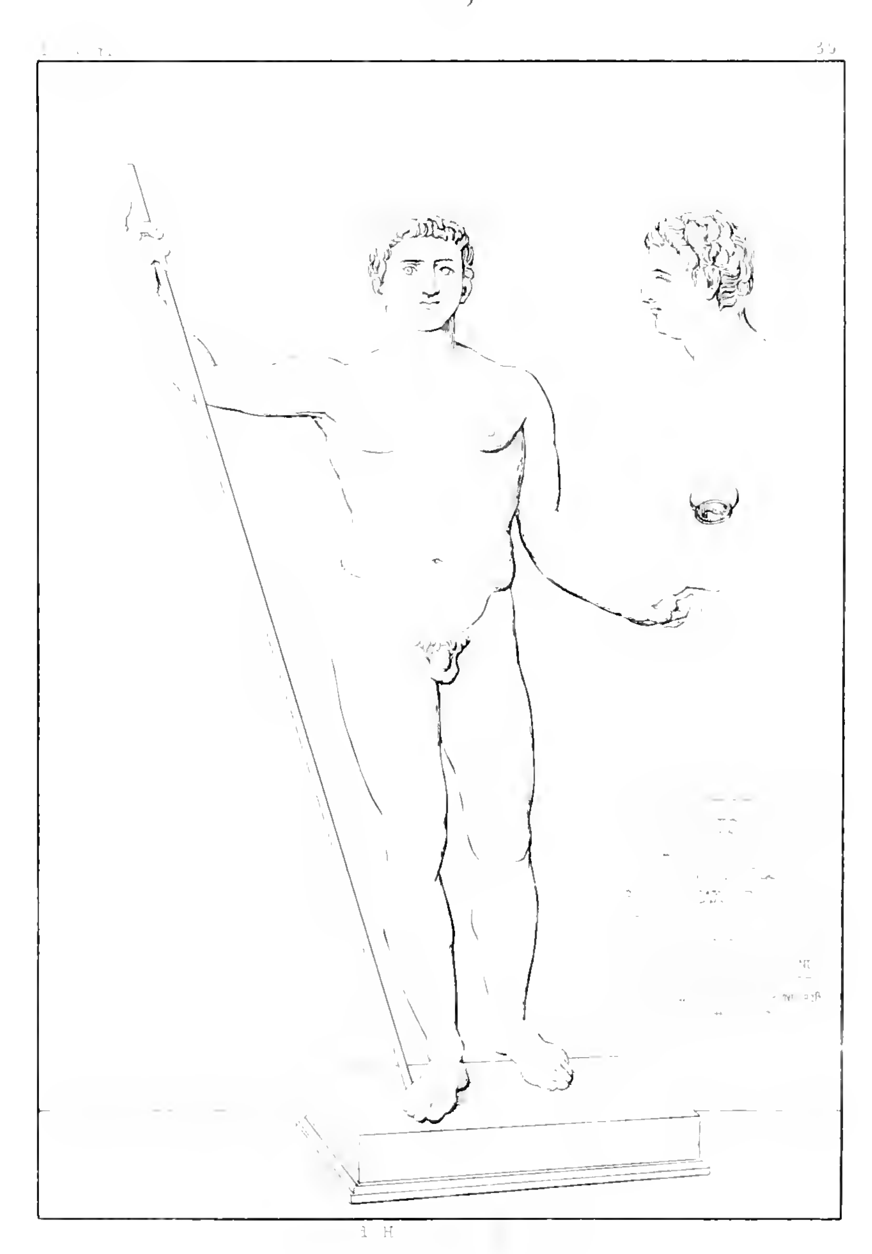
(1) Serv. ad *Æn.*, VII, 799; Acron ad Horat., *Sat.*, I, 5 ; Fulv. Orsin., *Med.*

(2) Appian., *B. C.*, V, p. 746; Dio, LI, 20; Sueton., *Oct.*, 52; Aurel.Vict., *Cæs.*, I.

(3) Noris, *Cen. Pisan.*, I. 4.

(4) Gruter., 227, 3 ; 355, 1; 444, 2.

(5) *Georg.*, III, 16.



entourée de rayons : il a la foudre, le sceptre et quelquefois une étoile près de lui. Lucain indique trois de ces insignes des mânes césariens :

Fulminibus manes radiisque ornabit et astris (1).

PLANCHE 85.

C'est dans le même lieu, c'est-à-dire dans le forum herculanien, qu'a été trouvée cette seconde statue colossale, du travail le plus parfait, ayant au doigt de la main gauche l'anneau avec le lituus, et s'appuyant de la droite sur la haste pure, comme Virgile peint Marcellus :

Ille vides pura juvenis qui nititur hasta (2).

Cette espèce de sceptre était une récompense militaire (3) et un insigne honorifique : on la donnait aux princes de la jeunesse (4), et les statues d'honneur, nues comme celle-ci, que l'on appelait Achillées, la portaient toutes (5).

La ressemblance de cette figure avec les traits déjà connus de l'empereur Claude a fait naître, dès le moment de sa découverte, une conjecture qui a été con-

(1) *Phars.*, VII, 458.
(2) Virg., *Æneid.*, VI, 760.
(3) Polyb., VI, 37.
(4) Dio, LV, 12.
(5) Plin., XXXIV, 5.

firmée par l'inscription suivante gravée sur une table de bronze qui couvrait la base de maçonnerie où était posée la statue. Notre planche contient un *fac-simile* de cette inscription qui doit se lire comme il suit :

TIberio. CLAVDIO. DRVSI. Filio. CAISARI. AVGVSTO. GERMANICO. PONTIFici. MAXimo. TRIbunitia. potestate. VIII. imPeratori. XVI. COnsuli. IIII. patRI. PATRIæ. ceNSori.

EX. TESTAMEnto... mESSI. Lucii. Filii. MeNenii. SENECAE. MILITIS. COHORtis. XIII. urBANAE. ET DEDICATioNI. EIVS. LEGAVIT. MVNICIPIBus. SINGVLIS. HS. IIII Nummos.

C'est-à-dire : « A Tiberius Claudius, fils de Drusus, Cæsar, Auguste, Germanique, grand pontife, avec la puissance tribunitienne pour la huitième fois, empereur pour la seizième fois, consul pour la quatrième fois, père de la patrie, censeur ;

« Par le testament de ... Messius Menenius Seneca, fils de Lucius, soldat de la treizième cohorte urbaine : et pour la dédicace de cette statue, il a légué à chaque municipe quatre sesterces. »

Les philologues remarqueront dans cette inscription l'AI à la grecque, pour E, dans le mot Cæsar.

BRONZES

Bronzi



Marcus Calatorius

Quant aux dates, Claude, ayant été élu empereur l'an 794 de Rome, commença la huitième année de son tribunat en 801 : le nombre des titres d'empereur ne répond pas aux années, mais bien aux victoires réelles ou prétendues ; ainsi cette seizième fois pourrait bien correspondre à la guerre du Pont contre un Mithridate et contre Georgius, roi des Soraces (1). Son quatrième consulat eut lieu en 800, année où il célébra les jeux séculaires, quoique ce ne fût pas l'époque légale ; et cette même année, il exerça la censure avec L. Vitellius, son collègue dans le consulat (2).

Cette inscription rappelle que les cohortes urbaines de Rome étaient choisies dans toutes les colonies romaines, et sans doute parmi les hommes de quelque importance, puisqu'il s'en trouva un assez riche pour faire un pareil testament, monument d'un genre de flatterie posthume très-commun à cette époque.

PLANCHE 86.

Sur un marbre blanc qui faisait partie de la base de cette belle statue, on lit une inscription qui est copiée au bas de notre planche et qui doit se compléter ainsi :

Marco. CALATORIO. Marci. filio. QVARTIONI. MVNICIPES. ET INcolæ AERE. CONLATO.

(1) Tacit., *Ann.*, XII, 18 et 19. (2) Tillem., *H. des emp.*, t. I, p. 219.

C'est-à-dire : « A Marcus Calatorius Quartio, fils de Marcus, les municipes et les habitants, avec l'argent qu'ils ont rassemblé. »

La famille *Calatoria* ne se trouve mentionnée que dans des marbres d'Herculanum : c'était sans doute une famille osque, comme la *Messia*, la *Cerrinia*, la *Stlaboria*, etc. On trouve dans les vieilles langues du Latium *cala*, qui voulait dire corde, et *calare* qui vient du grec καλεῖν, appeler. De ce dernier mot viennent les mots latins *intercalare*, *curia calabra*, *comitium calatum calendæ*, et enfin *calator*, espèce de héraut sacerdotal, titre d'où l'on a formé sans doute le nom de *Calatorius*. Le reste de l'inscription s'explique comme nous l'avons indiqué précédemment.

La joue du personnage représenté était marquée d'une verrue, que l'artiste n'a pas manqué de reproduire : ce signe lui était commun avec Q. Fabius Maximus Cunctator surnommé Verrucosus, et avec un grand nombre de Campaniens, puisque cette incommodité était appelée *Campanus morbus* (1).

La position de la main indique qu'elle tenait un rouleau : on y voit l'anneau augural.

Il est à remarquer que la tête de cette statue était détachée du tronc. On sait combien était fréquente dans l'empire romain cette opération qui consistait à enlever

(1) Horat., *Sat.*, I, 5, 60.



Seleucus

les têtes des statues des personnages déchus dans l'opinion du jour, pour y substituer celles des favoris de la Fortune : ce que l'on désignait par l'expression consacrée : *Statuarum capita permutare* (1). On sait que Commode fit enlever ainsi la tête du colosse de Néron pour y substituer la sienne (2). Les sculpteurs prévoyants rendaient d'avance cette opération plus facile, en taillant la tête dans un bloc séparé (3) : précaution dont on voit ici un exemple.

PLANCHE 87.

Cette statuette, déjà très-remarquable sous le rapport du travail, deviendrait extrêmement précieuse si l'on pouvait affirmer avec quelque certitude ce que l'on ne fait que soupçonner, à savoir qu'elle représente Séleucus, ou au moins quelqu'un des compagnons et successeurs d'Alexandre ou de leurs descendants. Cette conjecture s'appuie principalement sur les deux petites cornes de taureau attachées au diadème qui ceint la tête de notre statue. On sait que chez les Asiatiques d'abord, puis chez les Grecs et les Romains, qui empruntèrent cette idée à l'Orient, les protubérances dionysiaques furent un emblème de force et de puissance. On les donne également

(1) Plin., XXXV, 2.

(2) Lamprid., *Comm.*, 18; Dio, LXII, 22.

(3) Dio, LVIII, 7.

à Moïse et à Bacchus : par elles, l'augure crut reconnaître dans Cippus Gentius un futur roi de Rome (1). Les rois de Perse portaient un diadème à cornes de bélier (2). Alexandre prit la même coiffure, soit à cause de la prétention qu'il affichait d'être le fils de Jupiter Ammon, soit peut-être à l'imitation des monarques qu'il voulait remplacer. Imitant à leur tour Alexandre, ses successeurs Lysimaque, Ptolemée et autres, se firent représenter sur leurs médailles avec le même emblème. Pyrrhus, roi d'Épire, et quelques rois macédoniens, prirent les cornes de bouc (3).

On rapporte que Séleucus Nicator ou le Vainqueur, fondateur de l'empire des Séleucides, ramena lui seul, à l'autel où sacrifiait Alexandre, un taureau furieux qui s'était échappé, et qu'en mémoire de ce fait, Séleucus, dans toutes ses statues, fut représenté avec des cornes de taureau (4) : c'est ainsi qu'on le voit encore sur plusieurs médailles (5).

Démétrius Poliorcète, fils d'Antigone, se voit encore sur quelques médailles avec des cornes de taureau, parce que ce prince et son père lui-même affectèrent d'imiter Bacchus et de prendre les attributs de ce dieu (6).

Enfin Attalus, roi de Pergame, après qu'il eut défait

(1) Ovid., *Met.*, XV, 565 et seqq.
(2) Amm. Marcell., XIX, 1.
(3) Plut., *Pyrrh.*, p. 389.
(4) Appian., *Syr.*, p. 124; Liban., *in Antioch.*, p. 351. Pausan., I, 16.
(5) *Thes. Brit.*, tom. I, p. 29; et II, 17.
(6) Spanh., *de U. et Pr. N.*, diss. VII, t. II, p. 399; Plut., *Demetr.*, p. 889.



DIANE VENGERESSE
Die rächende Diana.

les Gaulois, reçut d'un oracle les surnoms de ταυροτοκυιός, fils du taureau, et ταυροκέρων, aux cornes de taureau (1) : en outre, ses nombreux rapports avec les Romains sont bien connus.

Une autre particularité remarquable de notre statue, c'est cette attitude du repos héroïque, qui se retrouve dans un grand nombre de monuments (2). Le rocher se rapporte peut-être à la coutume des anciens de prendre les augures dans les lieux élevés, appelés *arx* et *tesca* (3). On peut donc voir Séleucus prenant les augures sur le mont Casius pour la fondation de Séleucie, ou sur le mont Sylphium pour celle d'Antioche (4) : on y peut voir aussi Attalus, à cause de la situation élevée de Pergame.

PLANCHE 88.

Cette figurine, d'environ deux pieds de hauteur, trouvée à Pompéi, représente une déesse ailée, dans le moment où elle vient de lancer une flèche : le bras qui porte l'arc s'est replié en arrière ; l'autre, qui est tronqué, après avoir lâché la corde, reste étendu, en avant, comme pour suivre, en même temps que le regard, le vol de la flèche. La légèreté du vêtement, l'agitation de ses plis, indiquent le mouvement de la figure ; et la boule sur laquelle

(1) Paus., X, 15.

(2) Agost., *Gemm.*, p. I, tab. 110 ; Paus., X, 30.

(3) Varr., *de Ling. lat.*, V, p. 44, et VI, p. 47 ; Fest. *in Tesca*.

(4) Vaillant, *Med. Seleuc.*, p. 9.

pose un de ses pieds était le support le plus mobile que l'artiste pût lui donner.

A la coiffure, on reconnaît facilement une Diane : et sans doute la déesse venge en ce moment, sur les fils de la superbe Niobé, l'affront fait à sa mère Latone.

Cette figurine est particulièrement remarquable sous le rapport artistique. La légèreté de la pose, la vérité du mouvement, la recommandent à notre admiration : on peut remarquer surtout l'équilibre de l'attitude, le pied droit bien reporté en arrière d'une quantité proportionnelle à l'avancement du bras du même côté. L'air de tête superbe et satisfait à la fois, la beauté virginale du cou, des épaules et du sein, frapperont encore les connaisseurs. Il n'y a que ces malheureuses ailes qui doivent toujours choquer un œil tant soit peu exercé aux détails anatomiques : où sont les muscles pectoraux propres à faire mouvoir ces deux immenses ressorts, à supporter le poids de ce corps, si léger que vous l'imaginiez? telle est la question que l'on est toujours tenté d'adresser aux artistes de l'antiquité ou des temps modernes qui se sont hasardés à peindre ce genre de monstruosité. Les anges, comme les dieux, doivent s'élever dans l'espace en vertu de leur nature éthérée, et non par le secours de ces machines d'emprunt.

BRONZES

Bronze



PLANCHE 89.

Ces deux figurines de bronze faisaient partie de la décoration d'une fontaine trouvée en 1827 dans une maison de Pompéi. Ce monument consistait en une niche surmontée d'un fronton, et ornée de compartiments de mosaïques et de coquillages où se trouvaient ces deux statuettes.

La première représente un enfant ailé, la main droite levée, tenant de la gauche une oie, du bec de laquelle sortait un filet d'eau. Cet enfant diffère de ceux de la fontaine d'Herculanum, que nous verrons plus loin (1), en ce qu'il est ailé ; mais, du reste, ce doit être aussi un génie des eaux : il a quelque trait de ressemblance avec les autres, et surtout il porte comme eux sur le haut de la tête le *plochmos* ou *crobylos* (πλοχμός, κρώβυλος), mèche de cheveux que laissaient croître ostensiblement les personnes qui voulaient marquer aux dieux-fleuves une végétation particulière (2). L'oie était spécialement consacrée aux divinités des eaux, soit à cause de ses habitudes, soit en mémoire de l'oie de la nymphe Hercyne qui fit découvrir la source du fleuve Hercynus (3).

Le pêcheur offrait aussi un sujet propre à la déco-

(1) Pl. 98, 99 et 100.

(2) Poll., *Onom.*, II, segm. 30. Winkelm., *Hist. de l'art*, III, 2, § 17.

(3) Paus., IX, *Bœot.*, 39.

ration des fontaines : sans doute de pareilles images, comme l'observe Visconti, décoraient les bords de ces viviers qui étaient un objet de si grand luxe vers la fin de la république, que Cicéron a pu donner à certains sénateurs le surnom de *senatores piscinarii*. Ce personnage est représenté ici avec une physionomie expressive, mais un peu trop caractérisée, et tenant plus d'un portrait réel que de l'idéal : il paraît que tel était l'usage constant des anciens quand ils reproduisaient l'image des hommes de cette classe et de cette profession (1). Le chapeau que porte notre pêcheur s'appelait *causia;* il était ordinairement de couleur de rouille, ainsi que le manteau (2); son nom grec est πῖλος (3) : il est remarquable surtout par le bouton qui forme le sommet, bouton qui se reproduit sous une forme encore plus saillante dans une peinture de notre collection. Sa petite corbeille, appelée en grec φέρνιον (4), et en latin *sirpicula piscaria* (5), s'est déjà trouvée dans un autre monument ; et sa tunique, agrafée sur l'épaule gauche, est bien celle que Plaute a décrite (6).

Le masque comique placé entre les jambes de la statue, et appuyé sur la pierre qui sert de siége au pêcheur,

(1) Viscont., *Mus. Pio Clement.*, tom. III, tav. 32.

(2) Plaut., *Mil. Glor.*, IV, 5, 41 et seqq.

(3) Theocr., XXI, 13; Philip. Thess. ap. Brunck, *Analect.*, tom. II, p. 212.

(4) Menandr., *Fragm.*, XIV.

(5) Plaut., *Captiv.*, IV, 2, 36.

(6) Plaut., *Mil. Glor.*, IV, 5, 41 et seqq.



indique peut-être qu'ainsi étaient costumés les hommes de cette profession introduits comme personnages sur le théâtre : quoi qu'il en soit, ce masque jetait de l'eau comme l'oie du petit Génie, comme toutes les figures qui ornaient les fontaines de chaque ville romaine (1).

PLANCHE 90.

Les traits de cette statue offrent une certaine ressemblance avec ceux d'Antonia, femme de Néron Drusus, que l'on voit sur quelques médailles, coiffée de la même manière et avec les titres d'Auguste et de prêtresse d'Auguste, titres qu'elle reçut de son petit-fils Caligula. Ce ne serait point la seule statue de cette Antonia qui aurait existé à Herculanum : on y a trouvé aussi un marbre dont l'inscription ne peut laisser aucun doute.

Antonia, fille de Marc-Antoine et d'Octavie sœur d'Auguste, est également célèbre par sa beauté, sa chasteté, la constance de son époux, et la fidélité qu'elle garda elle-même aux mânes de Drusus (2). Elle eut de lui trois enfants : Germanicus, père de Caligula, l'empereur Claude, et Livilla, qui épousa Drusus, fils de Tibère. Celle-ci, ayant empoisonné son mari, fut contrainte par sa mère à se laisser mourir de faim (3); et la

(1) Ulpian., XVII, 9, *de Act. emt. et vend*; Bynkershoeck, *Obs.*, V, 9.

(2) Valer. Maxim., IV, 3, 3.

(3) Dio, LVIII, 11

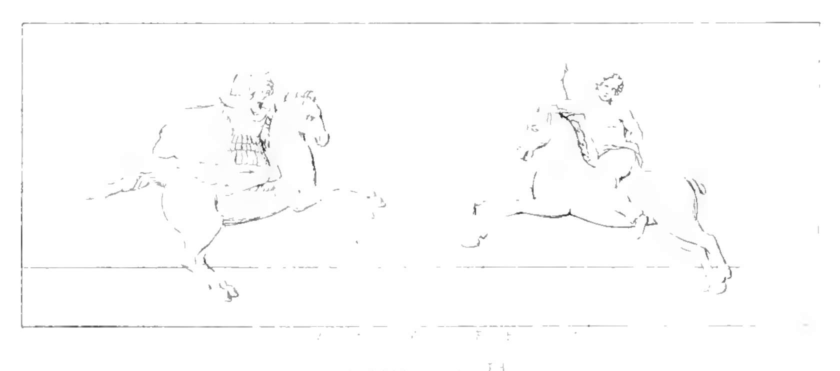
vertueuse Antonia elle-même périt, en l'an 37, soit de la même manière que sa fille (1), soit du poison que lui donna Caligula (2). Le criminel et son juge, frappés du même supplice; la fille uxoricide punie par sa mère; cette mère si stoïque assassinée par son petit-fils : quelle famille! quels princes! quelles tragédies!

Cette statue est remarquable par la situation de la main gauche, qui tenait sans doute quelque attribut, tel qu'un globe, un fruit, qui indiquerait une divinité : et en effet Pline fait mention d'un temple d'Antonia (3). Dans quelques médailles, on voit cette princesse en Cérès couronnée d'épis; comme on voit Faustine avec la pomme et la légende, *Veneri Augustæ* (4). Ainsi Stace dit à Priscilla (5) :

Mox in varias mutata novaris
Effigies : hoc ære Ceres, hoc lucida Cnossis,
Illo Maia tholo, Venus hoc non improba saxo,
Accipiunt vultus haud indignata decoros
Numina.

« Bientôt on donne à votre image des emblèmes nouveaux : avec l'airain on vous transforme en Cérès, en Ariane; sous ce dôme vous devenez Maia; avec ce marbre, une pudique Vénus : et les déesses ne rougissent point de paraître sous vos traits si dignes d'elles. »

(1) Dio, LIX, 3.
(2) Suet., *Calig.*, 23.
(3) *Hist. Nat.*, XXXV, 10.
(4) *Thes. Brand.*, tom. II, p. 675.
(5) *Sylv.*, V, 1, 231 et seqq.



Agrippina　　*Matrone*

Quant à l'anneau, il porte un creux, au milieu du cachet ou de la partie appelée par les Grecs πύελος, πυελίς, bassin, ou σφενδόνη, fronde, et par les Romains *pala* ou *paleta* (1) : ce creux est assez profond, et une pierre précieuse devait y être enchâssée.

PLANCHE 91.

La première de ces deux statues, celle qui occupe la droite, est au nombre des monuments de ce genre dans lesquels on n'a pu découvrir aucun indice, aucune ressemblance propre à les déterminer. Une inscription trouvée dans les environs du lieu où elle était ensevelie parle d'une Julia Germanica Agrippina, qui serait la femme de Claude et la mère de Néron : mais les traits du visage démentent la conjecture qu'on pourrait tirer de là. Les plis du manteau et le voile, qui sont travaillés avec beaucoup d'art, indiquent une déesse ou au moins une prêtresse.

La deuxième statue est entièrement pareille à un autre bronze que nous avons déjà décrit : nous ne pouvons que renvoyer nos lecteurs à ce que nous avons dit du costume, de la position des mains et de l'anneau (2).

La vignette représente deux petites figures équestres,

(1) Salmas., *Exerc. Plin.*, p. 847 ; Plin., XXXVII, 8 et 9 ; Poll., V, 179, et II, 70.

(2) *Voy.* ci-dessus, planche 67.

trouvées à Résina avec les débris du quadrige dont nous avons parlé plus haut (1). Elles sont en bas-relief, quoique sans fond, et faisaient probablement partie des ornements du char. La première est un guerrier dont le casque est surmonté d'un cimier du genre de ceux que l'on appelait λόφος εὐανθὴς (2), fleuri, *galeæ decus* (3). Sous sa cuirasse se montre le *sagum* à trois replis, à la manière étrusque : il a les jambières de cuir, recommandées par Xénophon (4). Sa chlamyde voltige derrière lui ; et il monte, sans bride, mais avec une espèce de housse, son coursier qu'il tient fortement serré entre ses genoux. L'invention de la bride est attribuée par les anciens, soit à Bellérophon (5), soit plutôt à Péléthronius, roi de Thessalie (6), soit encore à un habitant de l'Italie nommé Marc (7) : sur quoi il est bon d'observer que *Mar*, en celtique, signifiait cheval. La seconde figure est celle d'un jeune homme nu jusqu'à la ceinture, et couvert de là jusqu'aux pieds de longues braies ou *bracques*. On sait que le mot *bracca* est d'une origine purement celtique (8), et que le vêtement ainsi nommé était lui-même en usage chez les Gaulois. Les autres peuples septentrionaux (9), Gètes, Sarmates (10), Belges (11), etc.,

(1) Planches 79, 80 et 81.
(2) Poll., I, 135.
(3) Sil. Ital., IV, 13.
(4) Περὶ ἱππικῆς, p. 993.
(5) Schol. Pindar., *Ol.*, XIII, 28.
(6) Plin. VII, 56 ; Hygin, *Fab.*, 274.
(7) El., *Var. hist.*, IX, 16.
(8) Diod., V, 30.
(9) Hygin., *Astron. poet.*, I, 8.
(10) Ovid., *Trist.*, X, 19 ; VII, 49 ; VI, 47.
(11) Strab., IX, p. 196.



Priesterin *Matrone*

s'en servaient d'ailleurs aussi bien que ceux de l'Est, Phrygiens, Perses et Mèdes (1) : les femmes mêmes portaient ce vêtement chez ces derniers comme chez les Orientaux modernes (2). Les Francs se montraient quelquefois nus jusqu'à la ceinture, et le reste du corps couvert des *braccæ* (3). On peut conclure de là que notre second cavalier représente un de ces hommes du Nord, comme l'autre un guerrier d'une partie du monde alors civilisée ; et peut-être chacun d'eux est-il l'emblème d'une nation vaincue par le Romain à qui appartenait le quadrige.

PLANCHE 92.

Près du lieu où fut trouvée à Résina, en 1741, la statue qui occupe ici la droite, on a rencontré beaucoup de débris de statues de marbre, et des inscriptions qui mentionnaient quelques femmes de la maison de Vespasien. Mais les traits de toutes les princesses de cette famille, connus par des médailles, n'ont aucun rapport avec ceux de notre bronze. Ce qui rend plus regrettable encore l'impossibilité où nous sommes de former quelque conjecture plausible à cet égard, c'est la circonstance toute particulière de l'anneau avec le symbole du lituus. Le lituus est l'insigne de la dignité d'augure ; et rien n'in-

(1) Eurip., *Cycl.*, 181 ; Aristoph., *Vesp.*, 1087, et schol.

(2) Philostr., *Imag.*, II, 5.

(3) Agathias, II.

diquait jusqu'ici que cette dignité eût jamais été conférée à des femmes. Diverses hypothèses ont été hasardées pour expliquer cette particularité. Il se pourrait d'abord que l'on eût voulu représenter une de ces matrones de l'Étrurie, dont l'habileté dans l'art des augures était célèbre de toute antiquité : telle fut Tanaquil, femme de Tarquin l'Ancien (1); telle fut encore la nymphe Bigoïs, auteur d'un livre sur la science fulgurale (2). On pourrait aussi trouver quelque rapport entre cette statue et la fameuse médaille de la famille Servilia (3), qui porte un lituus avec le mot FLORA, et qui rappelle les jeux floraux rendus annuels en l'an de Rome 580, sous l'édilité de C. Servilius : le lituus, tant sur la médaille que sur l'anneau de la statue, pourrait être en ce cas non plus le bâton des augures, mais une espèce de trompette, de forme pareille et nommée de même, dont le son annonçait les jeux floraux (4) : et cet instrument indiquerait ici une des flamines florales, prêtresses qui obtenaient quelquefois des statues (5). Quant au véritable lituus augural, ce serait une allusion au sobriquet d'Augure donné à un C. Servilius, ennemi de Lucullus (6) : dans ce dernier cas, notre statue représenterait une dame de la famille des Servilius Augures. De même elle pourrait appartenir aux Minutius Augurinus, dont les médailles portent aussi le

(1) Tit. Liv., I, 14.

(2) Serv. ad *Æn.*, VI, 72.

(3) Spanh., *de U. et P. N.*, tom. II, p. 146 et seqq.

(4) Virg., *Æn.*, VI, 167 et 233.

(5) Gruter., *Inscr.*, 478, 2.

(6) Plutarch., *Lucull.*

lituus (1). A mesure qu'on avance dans cette carrière de suppositions, la probabilité s'étend et s'affaiblit.

La deuxième statue diffère complétement de la première par le costume, et surtout par le style des plis : l'autre était toute romaine ; celle-ci est purement grecque. La robe, *palla*, χιτών, très-longue et très-ample, retombe jusque sur les pieds en formant un petit nombre de plis larges et majestueux. Le péplos, *amiculus*, ou *velamen*, est formé de deux parties qui se rattachent sur les épaules au moyen de deux agrafes : ce vêtement descend plus bas par derrière et sur les côtés que sur la poitrine. Les deux bras nus sortent des deux fentes que laissent entre elles les parties du vêtement ; et les deux mains sont ouvertes, étendues, la paume tournée vers le ciel, dans une attitude pleine de noblesse et de simplicité, qui était quelquefois celle de la prière.

La vignette représente un fragment de tête coiffée d'un casque, qui peut être celle de Mars ou de Minerve ; plus un buste de bas-relief, dans lequel, à la coiffure et au carquois placé sur l'épaule, on reconnaît une Diane ; et enfin, entre ces deux morceaux, un serpent qui se dresse, appuyé sur ses propres replis.

(1) Glandorp., *Onom.*, p. 666.

PLANCHE 93.

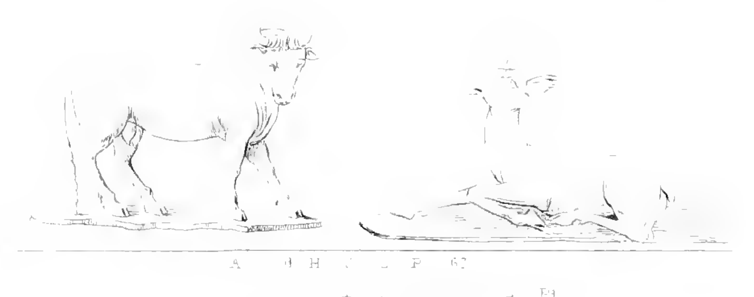
A l'attitude de cette statue, qui a la main droite élevée au-dessus du front, on peut penser qu'elle représente une canéphore portant dans une procession la corbeille sacrée. Cependant l'autre main, qui paraît également occupée, donnerait à croire que l'artiste n'a point figuré une citoyenne d'Athènes dans ces fonctions sacrées, mais seulement une fille des *métèces* ou étrangers, admise à porter le parasol en qualité de *sciadéphore;* ou encore une des femmes de la même classe qui portaient les urnes pleines d'eau et que l'on appelait *hydriaphores* (1). Pour se faire une idée exacte de ce rôle des métèces dans les cérémonies athéniennes, il ne faut pas oublier qu'il ne leur avait point été imposé par l'orgueil des citoyens, mais que c'était une faveur pour ces étrangers domiciliés d'être admis aux fêtes nationales à la suite de leurs patrons ou *prostates* (2).

La seconde statue est plutôt au rang des véritables canéphores des Panathénées ou des prêtresses proprement dites. Peut-être, du reste, l'un ou l'autre des noms que l'on donnait aux filles des citoyens d'Athènes, chargées de porter les objets sacrés dans les théories, lui conviendrait-il encore mieux : on l'appellerait *cistophore*

(1) Hesych. s. v. Ὑδριαφόροι. (2) Elian., *Var. hist.*, VI, 1.

BRONZES

Bronze



ou *arrhéphore*, si elle portait la ciste, le coffret sacré, κίστα, contenant les choses ineffables, τὰ ἄῤῥητα; *licnophore*, avec le van mystique (λίκνον); *cernophore*, avec les vases de Cybèle (κέρνα) (1). Mais l'objet que l'artiste avait figuré entre les mains de la statue n'existe plus pour nous faire connaître son intention : quelques archéologues ont supposé que cet objet était une pomme, et ont voulu, en conséquence, que la statue fût une Vénus. Ce bronze n'aurait alors aucun rapport réel avec le précédent et le suivant, dont il se rapproche tant par le costume, la coiffure et le style entièrement grecs, et avec lesquels il a été trouvé à Portici en 1754.

Il y aurait pourtant une raison pour ne voir dans aucune de ces statues une citoyenne d'Athènes : il s'agit de leurs bras que le péplos laisse à nu, coutume qui est plutôt dorienne qu'attique, comme on le verra plus loin. En partant de là, on pourrait supposer que toutes ces femmes sont des *métèces*, ou des habitantes d'une autre partie de la Grèce ou des colonies d'Italie, qui célébraient des fêtes pareilles à celles d'Athènes, sans avoir gardé cependant le costume ionien.

La vignette est occupée par deux petits animaux de bronze, un bœuf de bas-relief, et un cerf en relief entier.

(1) Græv. ad Calim., *Hymn. in Cerer.*, 1.

PLANCHE 94.

Cette statue se trouvait avec les trois précédentes. Elle représente une jeune fille occupée à agrafer son péplos, et nous l'avons dessinée sous deux points de vue différents, afin que l'on pût mieux observer la forme et la coupe de ce vêtement. Il est déjà entièrement attaché à gauche ; mais à droite, il laisse à découvert le dessous de l'épaule. Cette circonstance fait voir aussi que la tunique de dessous ne montait que jusqu'à la partie inférieure du buste, où elle était sans doute serrée par un cordon.

Il y avait deux espèces de péplos : l'un formait une espèce de tunique, et l'autre un vêtement de dessus (1) : avec celui-ci la poitrine n'était couverte par aucun autre voile (2); il s'attachait par des agrafes et non pas au moyen d'une ceinture (3) : c'est seulement du dernier qu'il est question maintenant.

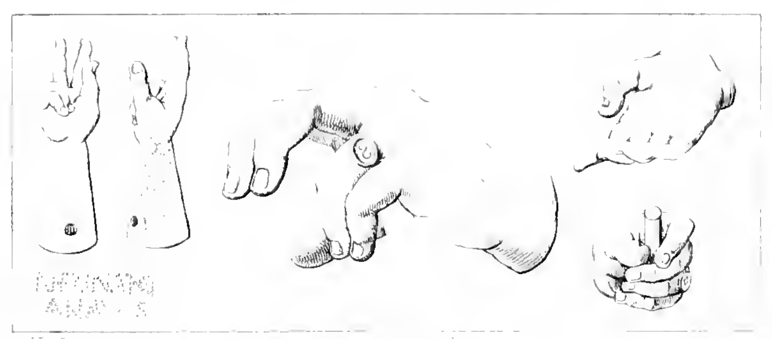
Ce péplos, qui laisse les bras à nu, était le costume favori des Spartiates, appelées de là μονόπεπλοι : c'est pourquoi le mot δωριάζειν, se mettre à la dorienne, signifiait figurément être nu (4). Au contraire, ἰωνίζειν, s'habiller

(1) Poll., VII, 49 et 50.

(2) Soph., *Trachin.*, 933.

(3) Schol. Homer., *Il.*, ε. 734; vid. et Eustath., *Od.*, σ, p. 1847.

(4) Schol. Eurip., *Hec.*, 934.



Junge Römerin

à l'ionienne, à l'athénienne, voulait dire : porter de longues manches. Par allusion à ces deux coutumes, une dame d'Athènes, étant complimentée sur la beauté de ses bras, répondit : « Et pourtant je ne les montre point à tout le monde » : Καλὸς ὁ πῆχυς. — Ἀλλ' οὐ δημόσιος (1).

Remarquez la richesse du bandeau qui ceint les cheveux de cette statue, et l'élégance de la coiffure, dont on a dessiné séparément la partie postérieure.

La vignette représente plusieurs mains de bronze. La première, vue sous deux aspects, est une main droite qui a les trois premiers doigts levés et les autres repliés, geste habituel aux orateurs, aux poëtes qui lisaient leurs vers, et quelquefois aux prêtres qui bénissaient la multitude. Cette pièce de bronze est creuse et percée de deux trous latéraux, afin, sans doute, qu'on pût la fixer à l'extrémité d'une hampe. Elle porte cette inscription, tracée avec de petits clous : N. EGNAT. C. L. ANAVOS, que l'on peut compléter de cette manière : Numerius. EGNATius. Caii. Libertus. Quant au dernier mot, ANAVOS, on a tenté de l'expliquer par le rapprochement d'une inscription qui a été trouvée sur un carreau antique et qu'on a lue ainsi : EX PRædiis ANNii VERi EX OFFIcina ANAOS : « De la métairie d'Annius Verus et de la fabrique d'Anaos. » Comme nous ne voyons aucun rapport entre cette main et une brique, et comme d'ailleurs les mots *ex officina* ne se trouvent point ici, même

(1) Clément. Alex., *Pæd.*, II, 10 ; Silburg., *Extr. manuscr.*

en abrégé, on nous permettra d'émettre une conjecture peut-être hardie, mais du moins assez logique : ce dernier mot ANAVOS ne serait-il pas le grec Ἄναυος, *muet ?* En admettant cette explication, la main, dont les doigts forment un des signes du langage des sourds-muets, serait une main votive offerte par le muet Egnatius, peut-être en reconnaissance de ce qu'il a appris à exprimer sa pensée et ses besoins par des gestes.

La main gauche qui vient ensuite est d'un fort beau travail : elle a sans doute appartenu à une grande statue de bronze : il est à remarquer que l'anneau avec le lituus est ici placé à l'annulaire. Les deux autres mains droites viennent aussi de deux statues.

PLANCHE 95.

Cette statue, qui se rapporte encore aux précédentes, paraît, d'après la position de sa main droite, avoir porté sur sa tête quelque objet, *vertice supposito* (1), tel qu'une corbeille, un vase. Ce serait donc encore une canéphore, ou mieux une hydriaphore : il existait de fort beaux bronzes de ce modèle, ouvrages de Polyclète, auxquels le connaisseur Verrès avait témoigné son admiration à sa manière habituelle, c'est-à-dire en les volant (2). De la main gauche elle tient avec grâce le

(1) Ovid., *Met.*, II, 711.

(2) Cic., *Verr.*, IV, 3.



côté de sa robe. Sa coiffure est remarquable par la richesse du bandeau qui la serre sur la tête, et par la manière dont les boucles en sont rassemblées en arrière.

La deuxième figure est coiffée avec la même richesse, quoique d'une manière différente, et son diadème est incrusté d'argent. Son péplos est de la même forme que celui des autres statues que nous venons de voir : mais il est bordé, ainsi que la tunique de dessous, d'une broderie en rayons; et, ce qui indique mieux la forme du vêtement, la jeune fille en relève délicatement les deux extrémités latérales. Dans ce mouvement, les deux doigts de la main gauche, enveloppés dans l'étoffe, restent visibles; ce qui indique la transparence ou au moins l'extrême finesse du tissu.

Entre les deux masques de la vignette, se trouve une figure à demi couchée sur le sol, la tête couverte d'une draperie, et tenant de la main gauche un objet qu'il n'est point aisé de déterminer. On se demande si c'est une *acerra* ou vase à parfum, un petit autel portatif, ou enfin un *fritillum*, c'est-à-dire une de ces petites tours dans lesquelles on jetait les dés pour qu'ils roulassent de là sur le tapis (1). Cette figure ornait le dessus d'un vase.

(1) Ficoron., *Tali lusor.*, p. 130 et seqq.

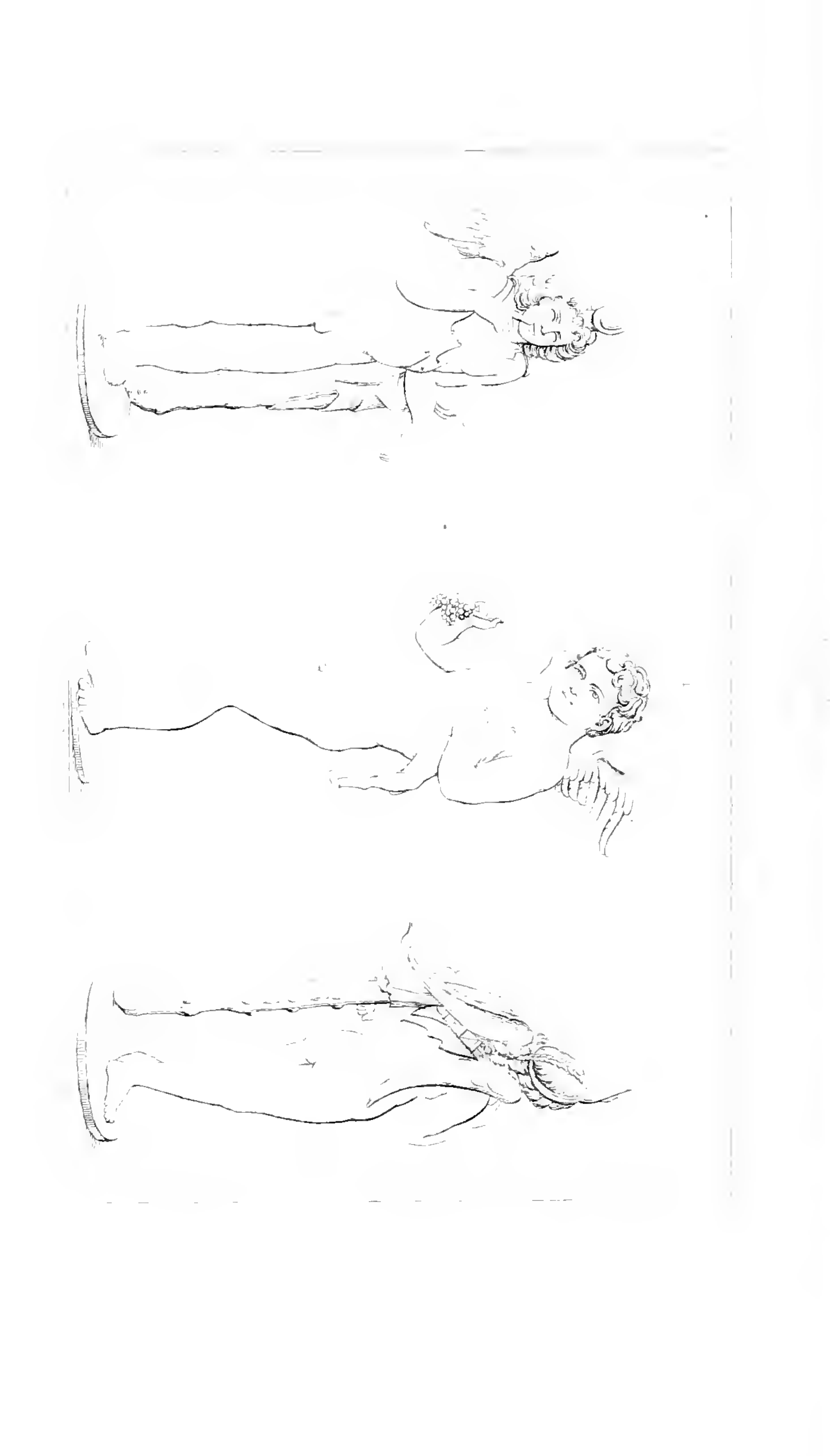
PLANCHE 96.

Ce jeune homme qui occupe la gauche des deux autres figures, la chevelure élégamment arrangée et ceinte d'un diadème dont les lemnisques pendent sur ses épaules, vêtu d'une tunique serrée et relevée par une ceinture dans laquelle une draperie s'engage en outre au moyen d'une agrafe, chaussé enfin de cothurnes d'une forme remarquable, ce jeune homme doit être un pocillateur. Le vase ou le rhyton qu'il tenait dans la main droite paraît avoir été brisé avec une portion de cette main. Dans les festins de l'Italie, chaque convive avait pour le servir à table un jeune garçon d'une grande beauté (1), coiffé avec recherche (2), et vêtu d'une tunique fort courte, faite d'une étoffe extrêmement fine (3).

Le petit bronze qui occupe l'autre extrémité de la planche est d'un travail plus remarquable et a quelque chose de la manière étrusque. L'arrangement des cheveux, la tunique relevée par une ceinture, la draperie jetée sur les épaules, et la position des bras, indiqueraient aussi un pocillateur. Les pieds sont dans une position qui appartient à la danse; ce qui n'écarterait pas l'idée de quelque fonction sacrée (4), ni même abso-

(1) Juv., *Sat.*, IX, 46.
(2) Hor., *Sat.*, II, 8, 69.
(3) Phil., *de Vit. Contempl.*
(4) Mart., *Epigr.*, XII, 78.

Statuetten



lument celle du service de la table. Il est souvent question de ces danseurs bien coiffés, *calamistrati saltatores* (1), qui faisaient l'amusement des convives : on sait aussi que, dans les festins d'apparat, les serviteurs remplissaient quelquefois leurs fonctions en dansant (2).

Le milieu de la planche est occupé par une petite plaque rhomboïde, qui porte en bas-relief une jeune fille ailée, les pieds appuyés sur un globe : c'est sans doute une Fortune ; car une Victoire aurait la palme à la main.

PLANCHE 97.

Cet enfant ailé, dont le corps est si gracieux, les traits si bons et si doux, et qui tient à la main une grappe de raisin, comme pour la donner à manger à un lièvre qui se débat sous son bras gauche, c'est sans doute un Génie de Bacchus, un de ces êtres mixtes par l'intermédiaire desquels les dieux bienfaisants communiquaient avec les humains (3). Souvent les ministres de Bacchus portent dans leurs bras de petits quadrupèdes qu'ils nourrissent (4). Cependant le lièvre était consacré à Vénus et à l'Amour; et le raisin est quelquefois aussi un de leurs emblèmes.

Dans cet autre bronze d'un excellent travail, qui est représenté sous deux points de vue, on ne peut hésiter

(1) Cic., *Post redit. in Senat.*, 6.

(2) *Juv.*, V. 120; Petron., 31 et 36.

(3) Van Dale, *de Orac.*, I; *de Orig. et Pr. idolol.*, 3.

(4) Eur., *Bacch.*, 698; Nonn., XIV, 361; *Anthol.*, IV, 5, 5.

à reconnaître Harpocrate, le dieu du Silence, fils d'Osiris et d'Isis, avec le doigt sur les lèvres. Cette petite figure est remarquable par plusieurs particularités. La peau dont sa poitrine est ceinte en sautoir peut être une peau de chien, attribut commun à Harpocrate et aux dieux Lares. Les ailes conviennent à toutes les divinités des Égyptiens, et la massue indique leur Esculape (1). Enfin l'ornement que l'on voit sur le front du dieu est la *persea* (2), sorte de bijou que les Orientaux portaient au milieu de leur diadème : peut-être aussi est-ce la flamme qui brille sur la tête des Génies. Sur la massue se trouve perché un oiseau qu'il est difficile de reconnaître à cause de sa petitesse. L'oie, l'aigle, l'épervier, le corbeau, sont également consacrés au Soleil-Osiris ; ce dernier oiseau paraît avoir été dans l'intention de l'artiste.

PLANCHE 98.

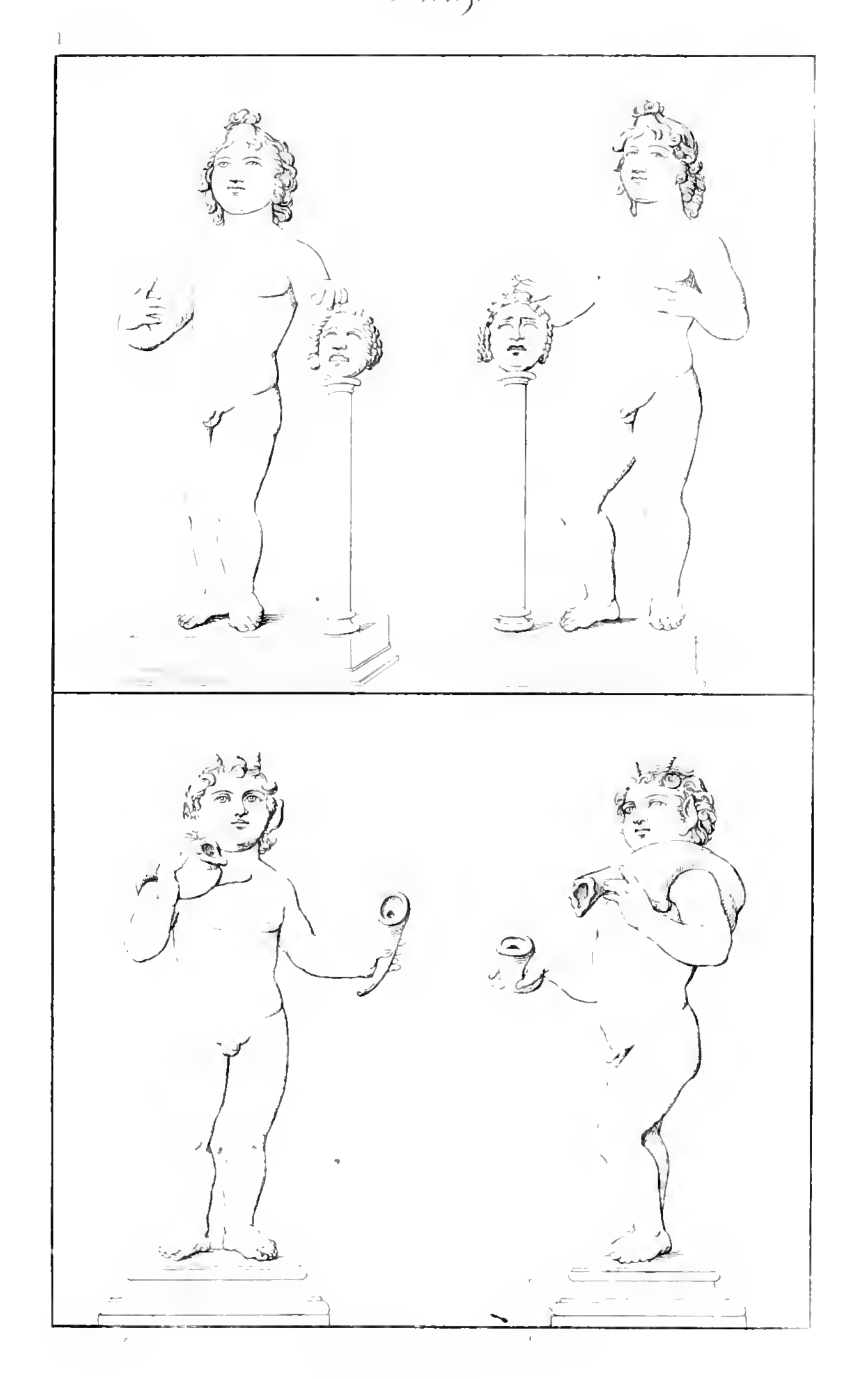
Ces quatre statuettes de bronze font partie des dix figures du même genre qui décoraient la fontaine découverte à Portici, et au milieu desquelles se trouvait le Silène à cheval sur une outre, qui a été décrit ailleurs (3).

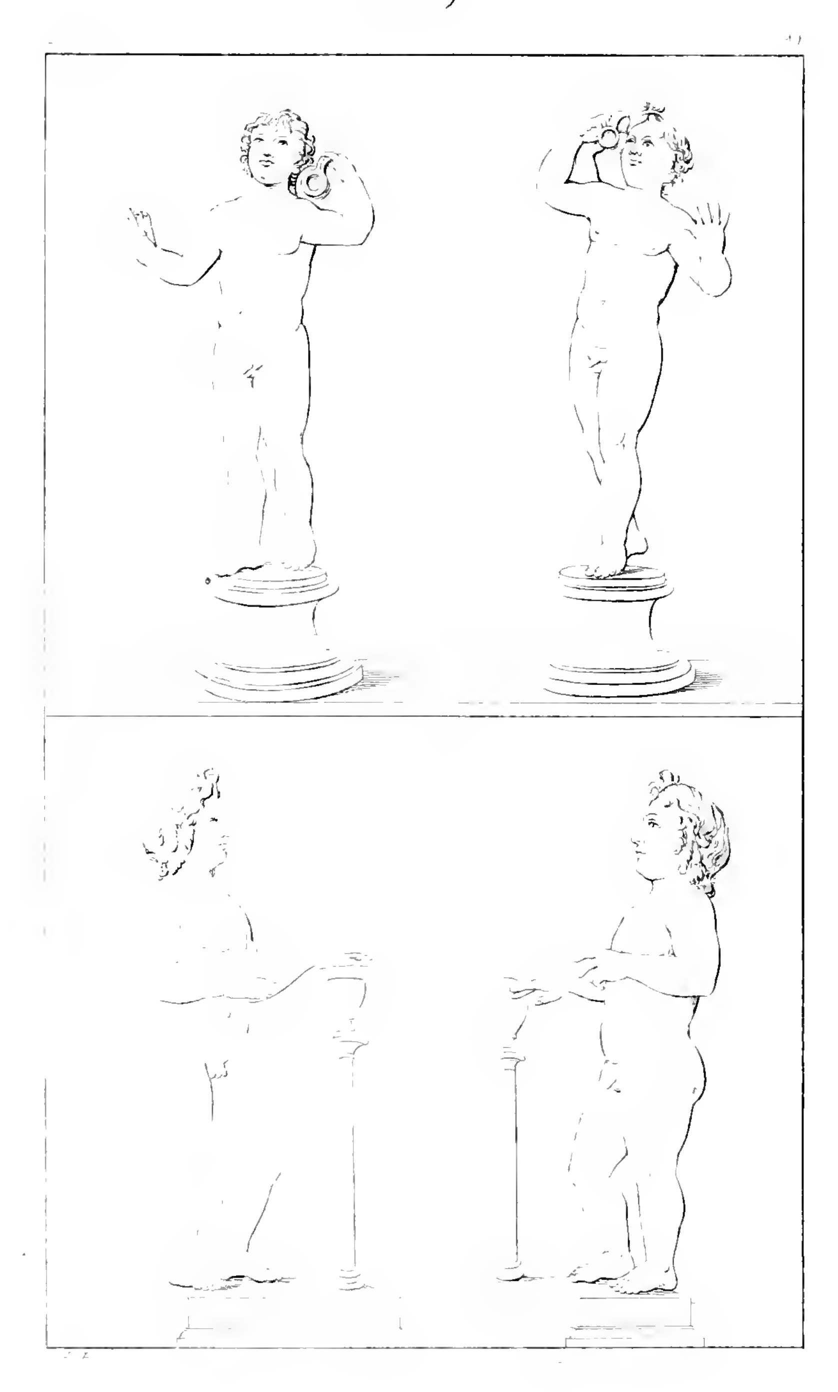
Les deux premières représentent deux jeunes enfants pleins d'une grâce naïve. Leur chevelure est étrusque

(1) Diod. Sic., I, 25.

(2) *Musée secret*, pl. 38.

(3) Caylus, tom. II, p. 34 et 40.





Statuette

selon quelques-uns; selon d'autres, cette manière de réunir les cheveux sur le sommet de la tête, s'appelait la coiffure hectoréenne (1). Quant à cette touffe de cheveux elle-même, on la nommait πλοχμός, σκόλλυς, κρώβυλος, σκορπίος, et elle était l'attribut distinctif des Fleuves et des Génies aquatiques. Nos deux figures fontinales sont parfaitement pareilles, mais seulement symétriques, l'une s'appuyant de la main droite, l'autre de la gauche, sur deux colonnettes qui portent des masques de théâtre, de la bouche de chacun desquels tombait un filet d'eau.

Les deux autres sont deux petits Faunes pleins de vivacité et de gentillesse, avec leurs oreilles légèrement pointues, leurs cornes qui commencent à poindre :

> Ac parva erumpunt rubicunda cornua fronte (2).

L'un porte une outre sur l'épaule droite et une corne dans la main gauche; l'autre, au contraire, l'outre à gauche et la corne à droite : et quatre filets d'eau sortaient de ces quatre objets.

PLANCHE 99.

Voici encore quatre Génies des fontaines. Les deux premiers s'appuient symétriquement sur deux vases portés par des colonnettes. Ces vases d'où l'eau jaillissait

(1) Poll., II, 30; Hesych. in Ἑκτόρειοι. (2) Sil. Ital., XIII, 332.

étaient appelés *canthari* (1) ou, selon quelques auteurs, κατάῤῥοι (2) : des vases fontinaux ou putéaux de diverses formes s'appelaient *pegæ*, *lutres*, *conchæ* et *labra*.

Chacun des deux autres Génies porte sur son épaule, toujours en observant la symétrie, un vase à deux anses. Ces deux statuettes paraissent néanmoins avoir appartenu à une fontaine trouvée à Portici, et non à celle des dix figures. Elles rappellent les loutrophores athéniens qui allaient chercher l'eau à la fontaine Callirhoé, pour le mariage des jeunes gens de leur famille. Idée touchante! l'image de ces loutrophores était placée sur le sépulcre des vierges (3).

PLANCHE 100.

Sur les deux côtés de cette planche on voit encore deux Génies aquatiques, provenant des mêmes fontaines que les précédents, et ayant la même coiffure que la plupart de ceux-ci, coiffure qui est celle du bel Hylas dans un marbre dédié aux nymphes (4). Levant une main au ciel d'un air joyeux, ils tiennent de l'autre main, l'un à droite, l'autre à gauche, deux dauphins, poissons

(1) Paul., L. 40, § 9, *de Legat.*, 1; Brod., *Miscell.*, X, 10; Gruter., *Inscr.*, 182, 2.

(2) Alciat., *Parerg.*, I, 20.

(3) Harpocrat. et Suid. ap. Meurs., *Ceram. Gem.*, 14; Poll. III, 43, et VIII, 66.

(4) Fabret., *Col. Traj.*, p. 174, et *Inscr.*, p. 332.

BRONZES

Bronzi

consacrés à Neptune, Νυμφαγέτης, Κρηνοῦχος, le conducteur des nymphes, le gardien des fontaines (1). Dans la bouche de ces deux poissons on voit les tubes par où jaillissaient les jets d'eau appelés *Tullii* (2).

Entre ces deux statuettes d'une élégance un peu roide, on remarque la vivacité d'expression, la parfaite harmonie et la vérité de mouvement de la petite figurine qui occupe le milieu de la planche. C'est un enfant tout nu : il court en présentant au vent une torche qui est censée allumée. Tout son corps, porté par la jambe droite, se balance parfaitement sur cet appui. Sa belle chevelure, formant une légère touffe sur le front, retombe par derrière en tresses nattées avec soin. On sait quelle importance les anciens attachaient à la chevelure de leurs enfants, souvent à cause de la beauté de cet ornement naturel, mais quelquefois aussi par des motifs de religion, puisque, devenus adultes, ils la déposaient sur l'autel de quelque divinité.

Les archéologues n'ont vu dans ce petit coureur qu'un jeune serviteur de Bacchus qui se livre à ses jeux : mais ne pourrait-on pas attribuer à l'artiste une intention plus précise ? Cette course avec un flambeau rappelle le combat lampadouque, qui avait lieu à Athènes pendant les Héphesties ou fêtes de Vulcain, et dans lequel trois jeunes gens devaient parcourir le stade en se passant de main en main un flambeau allumé : celui qui le portait au but

(1) Phornut., *de Nat. Deor.*, 22. (2) Fest. in *Tullius*.

sans qu'il fût éteint était proclamé vainqueur et recevait le titre de lampadéphore ou pyrséphore (λαμπαδηφόρος, πυρσηφόρος) (1). Notre petit coureur, si l'on en juge par l'adresse avec laquelle il dirige contre le vent même la flamme de sa torche, seul moyen de la tenir allumée malgré la rapidité de sa course, paraît sur le point de mériter ce titre.

PLANCHE 101.

Le premier de ces deux bronzes, qui a quelque chose de la manière étrusque, a été trouvé en 1762 dans les fouilles du théâtre d'Herculanum. Il représente vraisemblablement un camille, ou peut-être un Génie, car les Génies étaient les ministres ou les camilles des dieux. On le reconnaît à la patère et à la cornucopia, qui sont ses attributs (2) : c'est à de pareilles fonctions que convient sa tunique, qui ne descend que jusqu'aux genoux, et dont les manches ne couvrent point les coudes, ce qui constitue le *colobium* (3). On remarquera la roideur de la partie inférieure de ce costume, qui semblerait gonflé par le vent. On remarquera encore cette bande d'étoffe jetée sur l'épaule et passée dans la ceinture. Cet accessoire paraît n'être autre chose qu'une serviette,

(1) Aritoph., *Ran.*, et Schol.; Lucr., *de Rer. Nat*, II.

(2) Ammian. Marcell., XXV, 2

(3) Salmas. ad Tertull., *de Pall.*, p. 84.

Camillus

mantile, χειρομάκτρα, employée dans les sacrifices : c'est peut-être aussi le tablier, *limus*, que portaient les esclaves publics (1). Sa chaussure est une espèce de *soccus* qui montait à mi-jambe et dont la pointe était relevée (2). Sur le cou-de-pied même, on voit une languette de cuir qui se rabat, particularité propre à éclaircir des passages de différents auteurs, où cette pièce de la chaussure est désignée par les mots *lingua*, γλῶσσα, passages qui n'avaient point été compris jusqu'ici (3).

Quelques antiquaires ont été tentés de voir dans ce bronze le Génie du théâtre d'Herculanum, attendu que l'on a des mentions du Génie du théâtre d'Auguste (4), de celui du théâtre de Pompée (5) ; mais en considérant la petitesse de cette figure, qui n'a guère plus d'un pied, ils ont facilement abandonné cette idée.

L'autre statuette, plus petite, mais mieux travaillée, est d'un aspect encore plus étrange : un jeune homme vêtu aussi du colobium, portant une ceinture et un diadème à larges bandelettes, ornés de pierreries, couronné en outre de pampre et de raisins, et ayant sur la tête deux cornes d'abondance, semble verser une liqueur, d'un rhyton à tête d'animal qu'il tient de la main droite, dans une patère qu'il porte de la main gauche. On ne peut méconnaître dans cette figurine un échanson,

(1) Pignor., *de Serv.*, p. 61 ; Isidor., *Etym.*

(2) Balduin., *de Calc.*, 16.

(3) Festus, s. v. *Lingula* ; Poll. VII, 81 ; Plat. comic. ap. Athen., XV, 6 ; Clement. Alex., *Pæd.*, II, 7.

(4) Reines., I, 162.

(5) Gruter., 111, 8

pocillator, revêtu d'une espèce de costume d'apparat. C'est encore, si l'on veut, un ministre de Bacchus : les cornes qu'il porte (1), le cothurne qui semble chaussé par-dessus ses sandales, et enfin les fonctions qu'il exerce, lui assignent ce titre.

PLANCHE 102.

On a réuni dans cette planche trois échansons ou pocillateurs. Chacun tient d'une main une patère et de l'autre un rhyton, dont l'extrémité a la forme de la tête d'un animal. Tous trois sont couronnés de feuillages et de bandelettes ; tous trois ont la tunique courte assignée à leurs fonctions ; mais deux n'ont que des sandales, tandis que le troisième est chaussé de brodequins élégants.

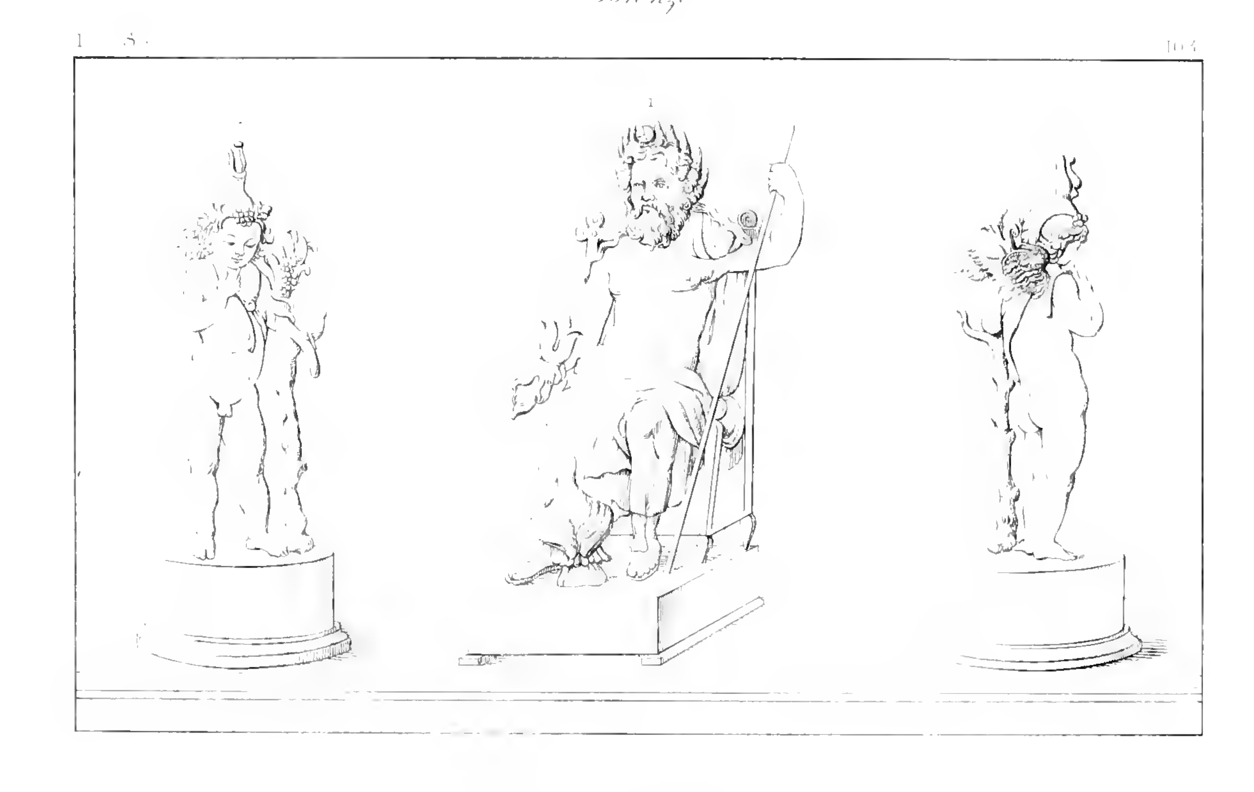
De pareilles figurines se rencontrent fréquemment parmi les débris de l'antiquité : on sait combien la beauté de ces jeunes gens était estimée des Grecs et des Romains ; il n'est donc point étonnant que souvent ils en aient voulu conserver un souvenir durable. Du reste, ce n'était pas toujours des esclaves, mais quelquefois des jeunes gens des plus nobles familles, qui remplissaient les fonctions de pocillateurs dans les festins d'apparat, et surtout dans les sacrifices (2) ; Sapho s'enorgueillit de

(1) Ovid., *Epist.*, XV, 24. (2) Athen., X, 6.

BRONZES

Bronze





Jupiter — *Harpokrates*

ce que son frère a distribué les vins dans les repas publics de Mitylène; Eunomus, fils d'Architèle, eut un temple et une statue comme échanson d'Hercule, οἰνοχόος (1). Ces petites statues se plaçaient sur la table du repas avec celles des dieux, et particulièrement des dieux Lares (2); peut-être même figuraient-elles sur la seconde table, c'est-à-dire au second service, quand on faisait les libations en invoquant les Génies domestiques. Il est possible enfin qu'il n'y ait point de différence à faire entre ces petites statues et les Génies domestiques eux-mêmes : c'est ce que plusieurs inscriptions donneraient à penser (3).

PLANCHE 103.

Un petit Harpocrate, vu sous deux aspects différents, occupe les deux côtés de cette planche : cette figurine, d'un travail exquis, présente encore quelques singularités de plus que celle que nous avons expliquée tout à l'heure (4). On ne doit pas s'étonner, du reste, de trouver beaucoup de petits bronzes représentant ce dieu du silence, quand on se rappelle que du temps de Pline tout le monde en portait comme amulettes (5).

Une bulle suspendue à son cou indique qu'Harpocrate

(1) Eustath., *Odyss.*, 9, 26.
(2) Arnob., II, 74; Petron., 60.
(3) Gruter., 106.
(4) Pl. 97.
(5) *Hist. Nat.*, XXXIII, 3.

était au nombre des dieux Lares, *bullati Lares* (1); d'ailleurs Isis, dès sa naissance, avait donné à son fils un pareil amulette, symbole de la vérité, φωνὴν ἀληθῆ (2). La corne d'abondance rappelle que ce dieu est né à l'époque de l'année où toutes les plantes commencent à germer; et le serpent qui s'enroule alentour, attribut commun à tous les dieux bienfaisants de l'Égypte, convient surtout à son Esculape : le lierre qui couronne le front du dieu est, comme la *cornucopia* elle-même, un des attributs de son père Osiris-Bacchus. Il porte aussi la *persea;* mais cet ornement est placé au sommet d'une espèce de tiare d'un aspect assez étrange.

Le Jupiter, pour le style et le travail, est bien inférieur à la première statuette. Sa tête est d'une grosseur disproportionnée, et l'on ne saurait reconnaître si sa couronne est de palmes ou de lauriers, si l'oiseau placé à ses pieds est un aigle ou une oie : le foudre enfin paraît tout à fait inoffensif. Ce qui donne pourtant quelque prix à cette figurine, c'est l'ornement circulaire que l'on voit sur son front. On remarque de pareils disques sur le front des divinités égyptiennes, et cela annonce, dit-on, que leur puissance s'étend sur tout le monde : on a trouvé une Isis avec un pareil disque partagé en quatre parties de couleurs différentes, pour indiquer les quatre éléments (3). Le cercle qui pare la tête de notre Jupiter est

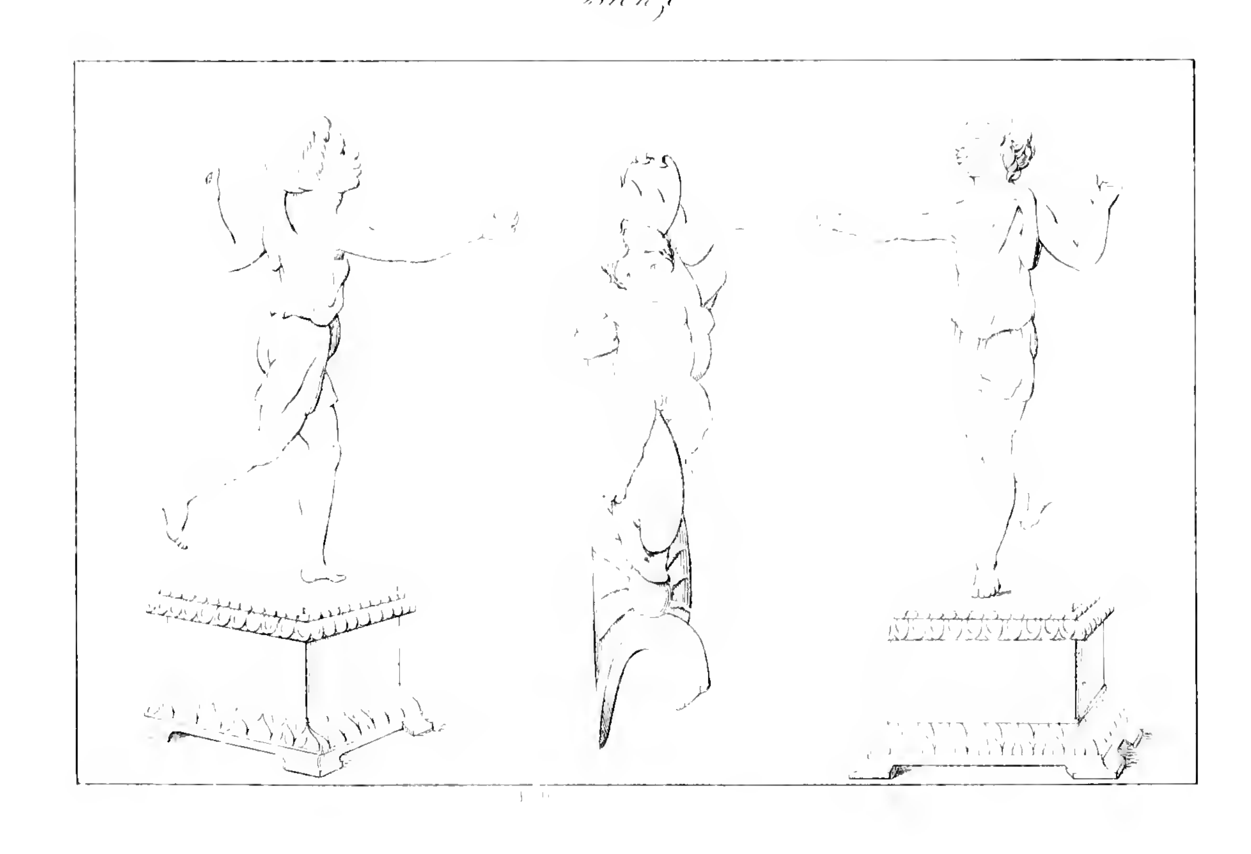
(1) Petron., 38; Montfauc., *Ant. explic.*, tom. IV, p. 303.

(2) Plutarch., *de Isid. et Osirid.*, p. 378.

(3) Montfauc., *Suppl.* tom. II, tab. 37 *bis*.

BRONZES

Bronzi



aussi partagé en quatre segments : cette circonstance indiquerait que ce bronze représente une divinité égyptienne ; mais d'autre part le Jupiter d'Héliopolis devrait porter un fouet (1), celui de Thèbes aurait une tête de bélier (2) : il est donc plus probable que notre statuette appartient aux Étrusques, qui avaient emprunté à l'Égypte ou à l'Inde le disque dont il est question (3).

PLANCHE 104.

Cette figurine, posée sur un piédestal quadrangulaire, et vue sous deux aspects différents, représente un danseur, qu'à la grosseur de sa tête et à la débilité de ses membres on peut prendre pour un nain, et dont les traits et la chevelure révèlent un enfant de l'Afrique. C'est un de ces êtres misérables que les dames romaines recherchaient avidement, à cause de leur difformité physique et morale : comme si elles-mêmes, avec leurs charmes et leur esprit, avaient dû briller d'un nouvel éclat par ce contraste. Ce qui rend cette petite statue fort précieuse, ce n'est point, certes, la beauté du sujet, mais la vérité de l'imitation, l'habileté avec laquelle l'artiste a reproduit un genre de difformité tout individuel, et surtout la franchise du mouvement du danseur : cette

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 23.

(2) Herod., II, 42 ; IV, 181.

(3) Buonarotti, *Vet.*, p. 60.

justesse de sentiment et la finesse de l'exécution sont telles, qu'il en résulte dans cet être difforme une espèce de grâce et de beauté.

Au milieu de la planche se trouve un fragment fort remarquable et peut-être unique dans les collections d'antiquités. Un anneau placé à la partie supérieure fait supposer qu'il tenait au manche de quelque ustensile, que l'on suspendait par là. Au-dessous de l'anneau est un petit Amour couché, dans une position toute pleine de caprice et de naïveté, sur le dos d'un dauphin qui tient dans sa gueule un poulpe. Un savant a employé tout un long chapitre d'un gros livre (1), pour expliquer une statue antique de Vénus, tenant par la main un Amour, lequel a saisi la queue d'un dauphin, qui tient aussi dans sa gueule un poulpe. Le résultat de ces recherches a été cet axiome : La volupté est excitée par certains aliments, parmi lesquels il faut compter les produits des mers. C'était bien la peine d'écrire un chapitre pour en arriver là ! Le poëte Alexis (2), en énumérant les différents aphrodisiaques, range parmi eux, en un seul vers :

Βολβοὺς, μέγαντε πολύπουν, ἰχθύας θ' ἁδρούς.

« Les oignons, un grand poulpe, et les gros poissons. »

(1) P. Valer., *Hierogl.*, XXVII.

(2) Ap. Athen., VIII, 14.

BRONZES.

Bronze



A. d. H. V. 5. P. 28. M. B. V. 4. P.

PLANCHE 105.

La figure qui occupe la droite de cette planche offre une plaque oblongue qui s'est trouvée dans les débris du quadrige, et qui servait sans doute de frontal à un des chevaux. Le jeune homme qu'on y voit représenté en relief soutient de la main gauche le manteau qui le couvre en partie, tandis que son bras droit se replie derrière sa tête. Il ne porte aucun attribut distinctif.

L'autre fragment, à la partie opposée de la planche, est encore un bas-relief, qui était appliqué comme ornement sur quelque surface. Un vieillard tient la main gauche ouverte et étendue au-dessus de sa tête, comme s'il voulait parer un coup : son autre main s'appuie sur la cuisse gauche, et ses deux jambes sont pliées comme s'il faisait un bond sur lui-même. Il est vêtu d'une tunique courte à manches, et de braies qui, à partir du genou jusqu'aux pieds, semblent formées de bandelettes tournées en spirale autour de la jambe : c'est ce que les Romains appelaient *tibialia* ou *fasciæ crurales et pedales* (1). Auguste portait cette espèce de vêtement, ainsi que l'empereur Alexandre Sévère (2).

Le milieu de la planche est occupé par un fragment de marbre d'environ quinze pouces, trouvé à Pompéi,

(1) Casaub. ad Suet., *Octav.*, 82. (2) Lamprid., *Alex. Sev.*, 40.

où il faisait partie de la décoration d'une fontaine. D'après les recherches faites précédemment sur toutes les figures du même genre, recherches qui sont exposées dans une monographie très-remarquable (1), on ne peut voir ici qu'une Vénus-Proserpine, c'est à-dire, la fille de Cérès présentée comme l'emblème de la fécondité et de la volupté. Ainsi peut être nommée et définie toute déesse antique dont on trouve l'image vêtue d'une longue tunique avec un péplos assez court, portant sur sa tête le *modius,* symbole de l'abondance, et tenant sa main droite sur la poitrine, tandis que la gauche, abaissée, relève le côté de la robe. Singulier phénomène archéologique! les écrivains anciens ne font aucune mention de cette divinité; et cependant la comparaison de diverses figures de ce genre qui ont été trouvées ne laisse plus de doute sur sa réalité : cette seule observation ferait voir combien, pour l'étude de l'antiquité, les monuments l'emportent sur les livres.

On remarque dans cette statue la beauté sévère des traits et l'harmonie toute nouvelle des plis des vêtements. Rien de plus élégamment bizarre que cette tunique courte, froncée à petits plis autour du cou, et n'ayant qu'une seule manche fermée par trois boutons. Cette espèce de ruban plissé, jeté en sautoir comme le grand cordon d'un ordre moderne, est encore fort remarquable, ainsi que l'instrument recourbé que

(1) Ed. Gerhard, *Venere Proserpina illustrata*. Fiesol., 1826.





Proserpine-Vénus tient sur sa poitrine entre le pouce et l'index de la main droite. Les plis du voile, posé sur le boisseau, sont assez larges pour que la déesse puisse s'y envelopper tout entière comme la mystérieuse Isis, avec laquelle elle n'est pas sans rapports. Au-dessus du boisseau, il reste un fragment d'une tige de fer, qui prouve qu'il y avait encore quelque autre accessoire assujetti en cet endroit.

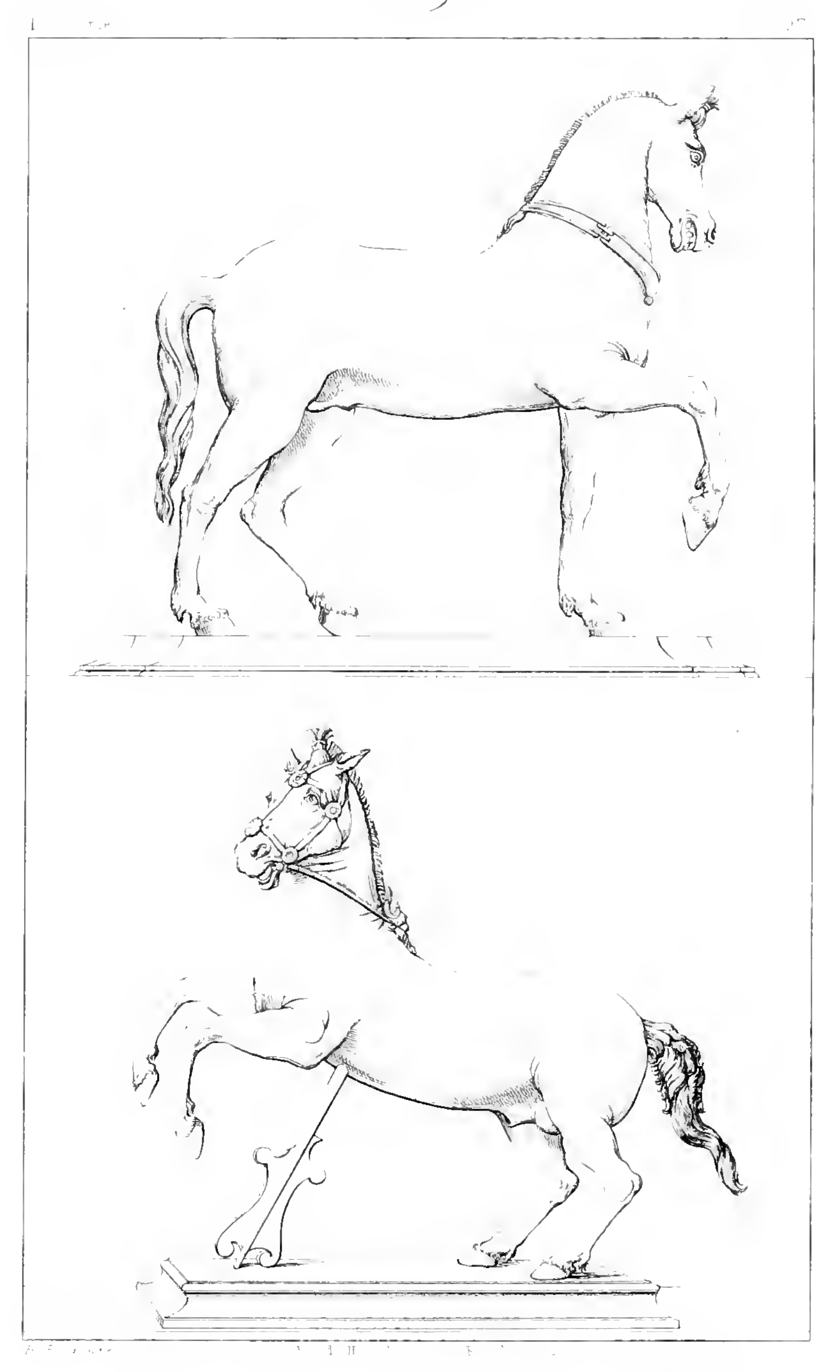
PLANCHE 106.

La statuette de bronze qui fait le sujet principal de cette planche ne provient pas des fouilles des cités vésuviennes, mais elle a été trouvée dans l'île d'Elbe, sur les confins du territoire de Rio, entre Longone et Porto-Ferrajo. L'intérêt qui s'attache maintenant à ces lieux, la réunion de cet antique au cabinet de Naples, nous a engagés à l'admettre dans cet ouvrage. Porto-Ferrajo était appelé autrefois Portus-Argoüs; car on croyait que les Argonautes y avaient séjourné quelque temps après être revenus dans la Méditerranée en remontant le Danube et transportant leur vaisseau jusqu'au Rhône (1). Son séjour dans cette île, toute toscane, le style, le travail, le costume, la chaussure, tout démontre

(1) Diod. Sicil., IV, 56. Strab., V, p. 224; Arist., *de Admirand.*, p. 1160; Apollon., IV, 658, et cæt. ap. Leop., *Emend.*, XIII, 3, et Cluver., *Ital.*, II, p. 503.

clairement que cette statuette est étrusque : c'était sans doute une idole, protectrice du lieu où elle fut trouvée. Or on pense que les habitants de l'île d'Elbe, appelée par les Grecs Æthalia, et par les Latins Ilva, étaient venus de Populonia, la cité la plus voisine sur le continent, où l'on donnait la dernière main au fer sorti des mines et des fourneaux de l'île fumeuse d'Æthalia (ἀπὸ τοῦ αἰθάλου). Si l'on ne connaît pas les divinités de l'île d'Elbe, au moins sait-on par les médailles que celles de Populonia étaient Minerve, Mercure et Vulcain ; le témoignage de Pline y ajoute Jupiter (1), et celui de Virgile, Apollon (2). Sur une médaille de l'île d'Elbe même, on trouve une tenaille, ce qui indiquerait Vulcain (3) : d'autres, moins authentiques, montrent une ancre et un trident, emblèmes de Neptune. En résumé, il nous paraît que Vulcain réunit toutes les probabilités : il présente aussi un rapport frappant avec les mines de fer. Nous nous arrêterons donc au dieu des forgerons, surnommé lui-même *Æthaliode* (αἰθαλιώδης), fumeux. La situation de la main droite de la figurine indique qu'elle tenait un instrument, tel peut-être qu'un marteau ou une tenaille : la difformité du visage et des membres, si elle ne devait pas être attribuée à l'impéritie de l'artiste, serait aussi un argument en faveur de notre opinion.

(1) Pline, XIV, 1.
(2) Virg., *Æn.*, X, 170.
(3) *Paralip. in Demster.*, tab. 5, n. 2.



L'essai que l'on a fait du métal de cette statuette, qui pèse sept livres et demie, a donné, pour chaque livre de douze onces, neuf onces de cuivre et trois d'étain, sur lesquelles il y a trois grains d'argent. C'est la proportion des bronzes les plus antiques. Quelques auteurs ont prétendu que l'île d'Elbe a produit du cuivre, de l'étain et de l'argent, avant que ses mines donnassent le fer (1) : cette hypothèse ferait remonter le monument à une époque bien reculée.

La vignette renferme trois petits bustes : le premier, d'après l'espèce de pétase qui le couvre, semblerait un Mercure, si sa chevelure, trop élégamment disposée, n'indiquait plutôt une femme. Le second, appliqué sur une espèce de plaque percée de deux trous, paraît, à son bonnet phrygien, devoir être un Attis : il était fixé sur le couvercle d'un vase. Le troisième, vieux, barbu, le visage austère et les cheveux en désordre, pourrait être un Saturne : quand on le considérait comme le dieu de la vérité, Saturne était représenté la tête découverte (2).

PLANCHE 107.

Le premier de ces deux chevaux est le seul qui subsiste de tout l'attelage du quadrige de bronze dont les débris ont été trouvés près du théâtre d'Herculanum.

(1) Aristot., *de Admir.*

(2) Plut., *Quæst. nat.*, t. II, p. 266.

Nous avons déjà donné les parties d'ornement les moins endommagées de ce morceau remarquable.

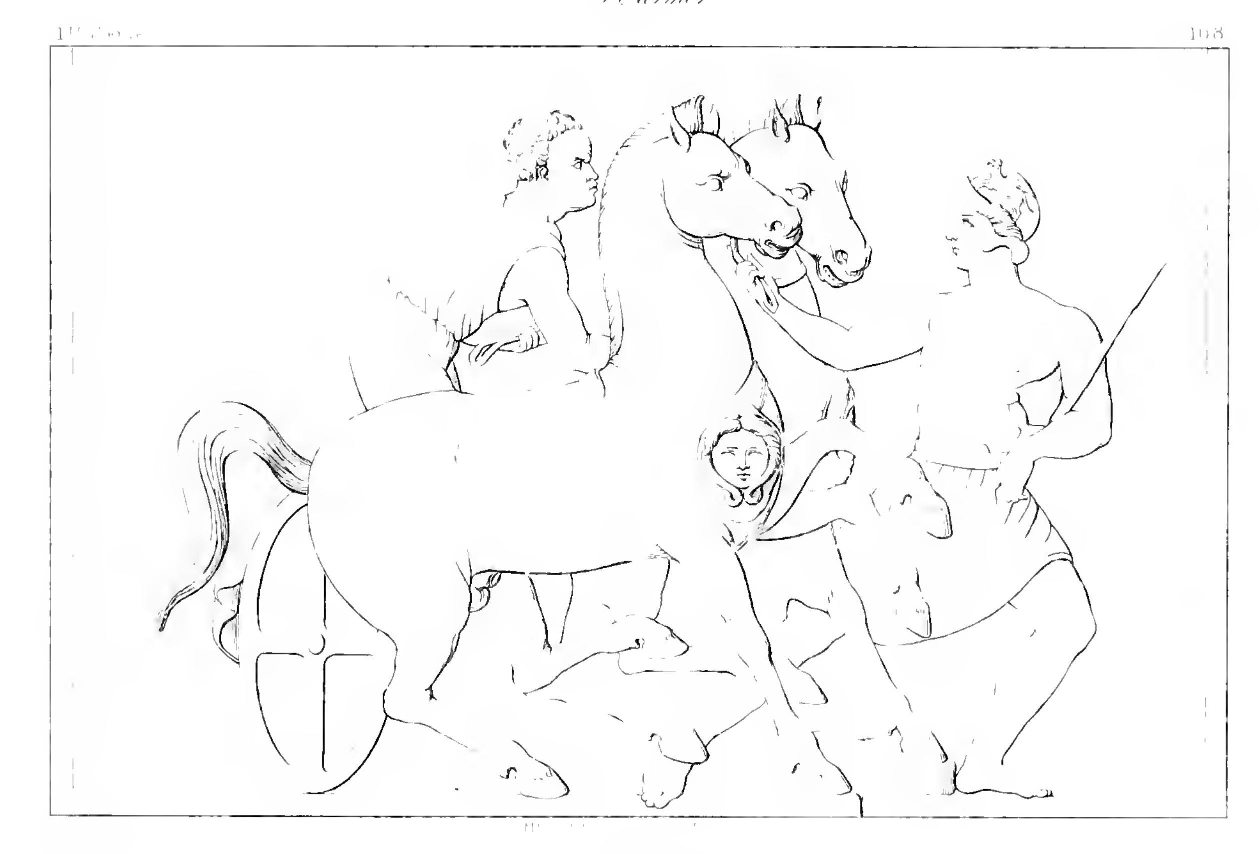
La beauté de ce coursier méritait les efforts inouïs qui ont dû être tentés, l'habileté qu'il a fallu déployer pour en rassembler les nombreux débris. L'inscription suivante, gravée sur le piédestal où l'on a dressé ce bronze dans la cour du Musée royal, est destinée à rappeler ce travail : honneur au monarque qui l'a commandé et à l'artiste qui a compris le monarque!

EX. QVADRIGA. AENEA.
SPLENDIDISSIMA
CVM. SVIS. IVGALIBVS
COMMINVTA. AC. DISSIPATA.
SVPERSTES. EGO. ECCE. VNVS
RESTO
NONNISI REGIA. CVRA
REPOSITIS. APTE. SEXCENTIS.
IN QVAE. VESVVIVS. ME.
ABSYRTI. INSTAR.
DISCERPSERAT
MEMBRIS.

« Je reste seul des quatre coursiers d'un superbe quadrige d'airain brisé et dispersé : une royale sollicitude a fait replacer avec art les mille débris que le Vésuve avait faits en déchirant mes membres, comme Médée déchira les membres d'Absyrte. »

MARBRE

Marmor



[illegible]

Il arrivait souvent aux anciens de faire parler le monument même qu'ils consacraient par une inscription : c'est ainsi qu'ils avaient personnifié la colonne de bois de la maison d'OEnomaüs (1).

L'autre coursier est égal, pour la beauté des formes et le fini du travail, à celui qui porte Alexandre (2), et qui a été trouvé dans le même endroit à Portici. Sans doute, ce deuxième cheval portait aussi son cavalier, et le tout faisait pendant à la statue équestre du Macédonien : mais le quadrupède était brisé en plusieurs pièces que l'on a rassemblées, et l'homme avait disparu. Peut-être avait-il été enlevé lors des plus anciennes fouilles.

Ce coursier est encore plus allongé de corps que le Bucéphale, et c'était une beauté fort recherchée des anciens que ce *latus longissimum* (3), *latus longum, substrictius* (4).

Les ornements de la têtière et du mors, les bossettes et les rosettes sont d'argent, comme dans le Bucéphale.

PLANCHE 108.

Ce bas-relief de marbre de Luna, haut d'environ quinze pouces sur dix-huit, a été trouvé à Pompéi. Il représente un char à deux chevaux (*biga*), d'une grande légèreté, précédé par un guerrier qui doit être un hé-

(1) Paus., V, 20.

(2) Voyez planches 53 et 54.

(3) Pallad., IV, 13.

(4) Isidor., XII, 1.

raut ou un licteur. Les magistrats anciens, quand ils devaient paraître en public, se faisaient toujours précéder par des officiers de cette classe qui à Rome étaient souvent liburniens de nation (1). Priam, venant demander à Achille le cadavre d'Hector, est annoncé par un héraut (2). Agamemnon, envoyant des députés au fils de Pélée pour conjurer sa colère, leur adjoint en cette qualité Hodius et Eurybate (3). La baguette dont est muni le personnage qui semble vouloir entraîner les chevaux lui assigne ces mêmes fonctions : et peut-être, en conséquence, le char est-il destiné à quelque magistrat, que son licteur et le nègre qui lui sert d'aurige attendent ou vont chercher à l'issue de quelque cérémonie.

L'empressement se peint dans la figure et dans toute l'attitude de l'Africain, qui veut diriger les chevaux comme le licteur le lui indique. Les deux beaux coursiers prennent une pose renversée en arrière, et semblent un peu effarouchés, comme le sont ordinairement ces animaux quand on veut les lancer soudainement, et surtout quand on les prend en avant par la bride. Toutes ces intentions, et les moindres détails du costume, tels que le griffon sur le casque du héraut et la Gorgone sur le poitrail des chevaux, tout cela, rendu avec la pureté d'un ciseau vraiment grec, fait de ce marbre un monument précieux.

(1) Juvenal., III, 239.
(2) Homer., *Iliad.*, XXIV,
(3) Id., *ibid.*, IX.

MARBRE

Marmor

Bacchanale!

PLANCHE 109.

Ce marbre grec a environ vingt-huit pouces de haut sur quarante-cinq de large ; il représente évidemment une pompe bachique. Après avoir parlé tant de fois des mystères dionysiaques et du culte du dieu du vin, nous n'avons à nous arrêter que sur quelques particularités de ce monument et sur le mérite de la sculpture.

Remplie du dieu qu'elle adore, enivrée de ses propres chants, du bruit de son tympanon et du son des flûtes que le faune fait retentir à ses oreilles, la bacchante s'agite en désordre, et laisse à découvert les formes de son beau corps : sa systide grecque, détachée en partie, laisse voir bien clairement comment on ajustait les diverses parties de ce costume.

Dans le faune, on observera cette bandelette qui, s'attachant sur la tête, se croisant sur une espèce de diadème, et passant derrière les oreilles, vient comprimer et maintenir les lèvres du musicien, lui épargner une partie de la fatigue de l'insufflation, et peut-être adoucir encore les sons de l'instrument. Les modernes n'ont pas songé à s'approprier cet arrangement, qui serait peut-être d'une grande ressource pour le cor et le trombone. Les Grecs l'appelaient *phorbia*, φορβειά (1) ; et

(1) Aristoph., *Vesp.*, et Schol.

donnaient l'épithète de ἐμπεφορβιώμενοι aux musiciens qui s'en servaient (1).

Le type de ces trois figures, aussi bien que leur exécution, remonte au siècle d'or de l'art grec. Le fameux bas-relief de l'Athénien Salpion, que possède le musée de Naples, offre, parmi un plus grand nombre de ministres de Bacchus, trois figures entièrement semblables à celle-ci. Cet ancien monument, certainement original lui-même, a donc été reproduit partiellement dans celui-ci : d'autres marbres, des vases antiques, montrent aussi des copies de mêmes figures, et font voir de quelle réputation jouissait dans l'antiquité le chef-d'œuvre de Salpion.

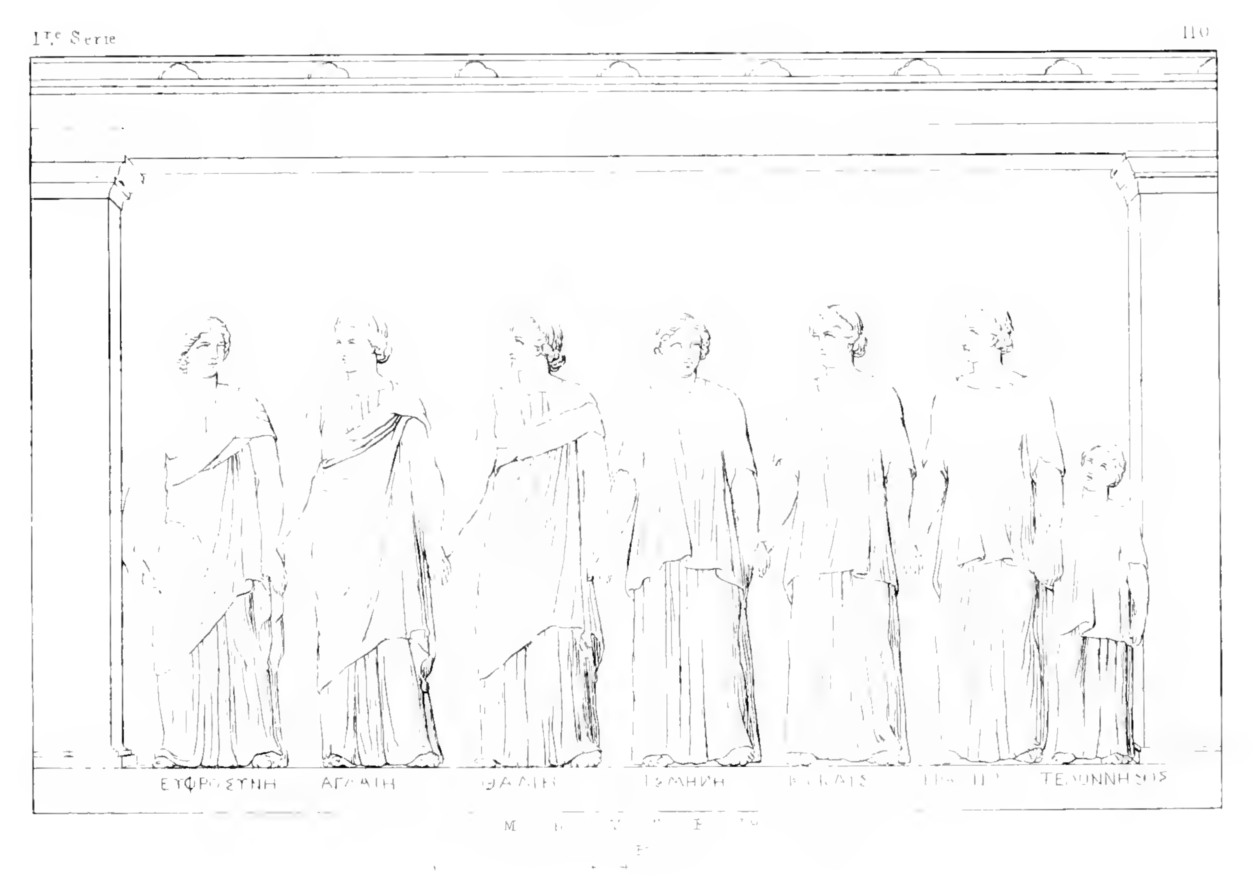
Les cheveux de nos trois bacchants offrent encore quelque trace d'une couleur rougeâtre dont on les avait peints : car, à l'imitation de l'école la plus antique de la Grèce, les Romains et tous les peuples de la Campanie avaient adopté cette coutume dans leurs monuments. Peut-être aussi cette couleur n'était-elle que le mordant dont on se servait pour faire tenir l'or dont on couvrait les cheveux des statues (2), ainsi qu'on l'a vu dans une de celles de la famille Balbus. Sous l'empire, ce bizarre ornement de la sculpture était tellement en usage, que les élégants l'adoptèrent pour leur propre chevelure, qu'ils couvraient de poudre d'or.

(1) Aristoph., *Av.*; Poll. IV.

(2) Winbel, *Hist. de l'art*, tom. II, p. 59, pl. XI.

MARBRE

Marmor



Quelques critiques (1) ont pris le troisième personnage pour un Bacchus, parce qu'il n'a pas la petite queue des faunes; mais ses oreilles en pointe et l'expression un peu rude des traits suffisent pour écarter cette idée et pour indiquer un faune, plus jeune à la vérité que le joueur de flûte, et remplissant peut-être le rôle du dieu dans la théorie sacrée.

PLANCHE 110.

Il y a une grâce et une simplicité toute antique, toute grecque pour mieux dire, dans la disposition et l'exécution de ces sept figures qui se tiennent par la main comme pour commencer une danse : ce qu'indique surtout le mouvement de la main droite de celle qui ouvre la marche et qui soulève son vêtement. Toutes sont vêtues avec simplicité; mais les trois premières ont sur leur longue tunique un manteau à glands qui passe sous le bras droit : les quatre autres n'ont qu'une espèce de péplos qui n'est pas plus court par devant que sur les côtés. Leurs noms sont gravés sur la base dans l'ordre suivant : ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ, ΑΓΛΑΙΗ, ΘΑΛΙΗ, ΙΣΜΗΝΗ, ΚΥΚΑΙΣ, ΕΡΑΝΝΩ ΤΕΛΟΝΝΗΣΟΣ : c'est-à-dire *Euphrosyne*, *Aglaé*, *Thalie*, *Ismène*, *Cycaïs*, *Éranno et Télonnèse*.

Les trois premiers noms sont bien connus : ce sont les

(1) Bajardi, *Catal. de' monument. Ercolan.*

noms des Grâces ou Charites; mais les quatre autres ne ressemblent à aucun de ceux que nous ont transmis les mythographes comme des variantes des premiers : *Églé*, *Pasithée*, d'Homère; *Cléta* et *Phaënna*, des Lacédémoniens; *Auxo* et *Hégémone*, des Athéniens; *Peitho*, de Pausanias; *Lécoris*, *Comasie* et *Gélasie*, d'un monument. Aucun de ces noms ne se retrouve ici. Il faut donc recourir à une autre hypothèse. Bien que les quatre mots dont il s'agit ne puissent être que des surnoms significatifs, peut-être de petits noms d'amitié, et non pas certainement les noms véritables de quatre jeunes filles campaniennes, ils doivent pourtant indiquer des personnes que le sculpteur, par une ingénieuse flatterie, a voulu montrer unies aux Charites, et presque égales à ces déesses par leur beauté : c'est comme s'il leur avait adressé ce madrigal, moins usé dans son art qu'il ne le serait en poésie : « Avant vous, les Grâces étaient trois; maintenant il y en a sept. » La même pensée a été exprimée par un poëte (1):

Tres fuerant Charites, sed dum mea Lesbia vixit
Quattuor : ut periit, tres numerantur item.

« Il y avait d'abord trois Grâces; tant que ma Lesbie, vécut, nous en eûmes quatre : maintenant, hélas! on n'en compte de nouveau que trois. »

(1) Auson., *Epigr.*

Ce qui rend cette allégorie plus sensible, c'est la différence du costume entre les divinités réelles, et les mortelles qu'on élève à leur niveau. Nous avons déjà vu des allusions de cette espèce dans les statues de la famille de Nonius Balbus; nous en voyons encore une pareille dans des fresques qui représentent trois Muses.

Voilà bien des motifs pour adopter cette explication. La petite Télonnèse offre un indice de plus : n'est-il point évident que le désir seul de flatter toute une famille puissante a pu engager l'artiste à représenter cette petite fille marchant sur les traces de sa mère ou de ses sœurs?

FIN DE LA 6[e] SÉRIE DES PEINTURES ET DU CINQUIÈME VOLUME.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES

ERRATA.

La planche 4 porte par erreur le n° 3 ; elle représente deux Minerves dont l'une tient une lance, l'autre une patère.

La planche 38 porte par erreur le n° 28 ; elle se compose de deux figures représentant la Fortune.

La planche 45 porte par erreur le n° 42 ; elle représente Apollon.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 5769 B27 BKS
v 6 (1862) c 1 Barre, Louis 1799-1
Herculanum et Pompei, recueil general de


3 3125 00283 7843

